BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Heusser, Karl Nikolaus Anton,

Vade-mecum für angehende Schauspieler Oder: Elementar-Unterricht zur Bildung dramatischer Künstler ; Nebst einem Anhange über den gegenwärtigen Verfall der Provinzialbühnen, und Ihren zu bewirkenden Fortbestand

Hadamar 1827

L.eleg.g. 190 g
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10574013-9

L. eleg. g.
190.g

L.eleg.g. 190 g/2 Heusser

<36610497300018
<36610497300018
Bayer. Staatsbibliothek

Vade mecum

für

angehende Schauspieler.

Oder:

Elementar-Unterricht

zur

Bildung dramatischer Künstler.

Nebst

einem Anhange

über den

gegenwärtigen Verfall der Provinzialbühnen, und deren zu bewirkenden Fortbestand.

Von

Dr. Carl Heußer,

Hadamar,
im Verlage der neuen Gelehrten-Buchhandlung.
1827.

Bayerische Staatsbibliothek München
262 A

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Unter den bildenden Künsten steht nur die Schauspielkunst noch, hinsichtlich eines systematischen Unterrichts, verwais't; und während in den Maler- und Bildhauer-Akademien, in Musik und Zeichenschriften das Kunsttalent Bildung und Ermunterung findet, bleibt der dramatische Künstler sich selbst überlassen. So wenig dieses auch in unsern Tagen zu begreifen ist, so sehr man auch gerade an diesen Künstlerstand die größten Anfoderungen macht, so wenig scheint man diesen Gegenstand einer höheren Berücksichtigung und Fürsorge würdig. Welchen Nutzen dramatische Lehranstalten und Pflanzschulen für die Kunst, für den Künstler und selbst für den Staat hervorbringen können, glaube ich bereits schon an einem andern Orte dargethan zu haben; *) und wenn gleich jene aufgestellten Ideen vor dem Richterstuhle

*) Siehe meine Ansichten über den Zeitgeist der Dramaturgie. Hadamar, 1822.

der Critik günstig aufgenommen wurden, *) so blieben doch selbst meine späteren Versuche, jene Grundsätze in's Leben einzuführen, wirkungslos, und es steht von der Zeit zu erwarten, ob einmal ein gekrönter Kunstfreund durch Errichtung einer dramatischen Lehranstalt und Pflanzschule dieser Kunst, das so lang entbehrte Diplom ihres inneren Werthes ausstellen werde. Indessen wandeln Hunderte den Pfad zum Tempel der Kunst im steten Dunkel, und nur der glückliche Zufall führt manchen Einzelnen zu der Stufe der Vollkommenheit. Der Drang, sich dem Schauspielerstand zu widmen, hat sich jetzt in demselben Grade vermehrt, als man angefangen hat, die Kunst selbst weniger zu achten.

Indessen findet sich hie und da ein angehender Künstler, welcher bei dem besten Willen und dem Bestreben einer wissenschaftlichen Kunstbildung mit Bedauern den Mangel eines Unterrichtes fühlt. Diesen sind gegenwärtige Blätter bestimmt; wenn gleich ich mir schmeichle, daß auch der nicht mehr angehende

*) Leipziger Literatur, 1822. December-Heft.

Schauspieler in demselben so Manches finden dürfte, was bisher ihm entgangen, oder wovon er bis jetzt die Wirkung wohl, aber nicht den Grund der Wirkung eingesehen hat.

Da ich weder ein großes sistematisches Lehrbuch beabsichtigte, noch der Gemeinnützigkeit wegen, und hinsichtlich der oft ungünstigen ökonomischen Verhältnissen angehender Künstler ein solches bezielen durfte, so habe ich das Wesentlichste eines praktischen Unterrichtes des Schauspielers in gedrängter Kürze zusammengefaßt, die Lehren und Grundsätze hie und da in einzelnen Regeln niedergelegt, und glaube dem vorgezeichneten Plane eines Elementar-Unterrichts darin näher gekommen zu seyn. Die gewählte Ueberschrift Vade mecum kann ich vielleicht durch den Wunsch rechtfertigen, daß die heut zu Tag so häufig umherwandernden Musensöhne diese wenigen Blätter als ein Taschenbüchelchen auf ihren genialen Reisen bei sich tragen, in den Stunden der ruhigen Muße sie durchlesen, und, wenn das günstige Geschick ihrer Reise ein Ziel gesteckt hat, diese Grundsätze nach durchdachter Auffassung, auf der Bühne in Anwen-

dung bringen möchten. Wenn übrigens diese zur Bildung des Schauspielers bestimmten Blätter dadurch einigen Werth erhalten können, so füge ich hiermit das Geständniß bei, daß sie größten Theils nicht aus Büchern geschöpft, sondern Resultate eigener durch viele Jahre geprüfter Erfahrung und eigenen Nachdenkens sind.

Dem wißbegierigen jungen Schauspieler, welchem es ernstlich darum zu thun ist, die Theorie seiner Kunst, nach Durchlesung dieser Blätter, in ihren einzelnen Theilen zu studieren, empfehle ich Sulzers Theorie der Künste, Engels Mimik, Solbrigs Declamationsunterricht, und mein 1822 im Verlage dieses Werkchens erschienenes encyclopädisches Kunstlexicon.

Aschaffenburg, den 1ten April 1827.

Dr. Carl Heußer.

Vorbemerkung.

§. 1. Begriffe von Kunst, Schauspielkunst, Künstler.

Kunst ist eine freie Kraftäußerung vernünftig-sinnlicher Wesen in der Sinnenwelt. Sie bringt regelmäßige Wirkungen auf die Sinne und Empfindungen Anderer hervor.

Sie unterscheidet sich von Wissenschaft, indem diese nur den Verstand, nicht aber die Sinne und das Gefühl in Anspruch nimmt.

Vom Handwerk unterscheidet sich die Kunst darin, daß Ersteres nur eine Fertigkeit in Anwendung mechanischer Geschicklichkeit ist.

Die Natur, als das ewige Original der Kunst, muß dieser zur Grundlage dienen; sie ist der Stützpunkt des Wahren, und der Kunst höchstes Streben muß seyn, die Natur nach gewissen Regeln des Schönen, getreu und sinnlich darzustellen.

Da wir es hier nur mit den schönen Künsten in Rücksicht auf das Schauspiel zn thun haben, so verweisen wir in Hinsicht aller anderweitigen

Eintheilungen der Künste, als z. B. jene des inneren und äußeren Sinnes, in eigentliche und uneigentliche, redende und bildende Künste auf die diesfalsigen Artikel in Sulzers Theorie der Künste, und in dem Conversations-Lexicon, so wie auch in meinem, 1824 in diesem Verlage erschienenen, encyclopädischen Kunstlexicon. Schöne Kunst aber, als wozu die Schauspielkunst zu zählen ist, wird durch die freie Darstellung des Schönen und Wahren in anschaulichen oder hörbaren Werken begründet. Die Schönheit ist das Gesetz des Kunstwerks, jedoch umfaßt das Kunstwerk, als einzelnes Werk, nicht das Schöne, sondern stellt es nur in einzelnen Werken dar. Jedes Kunstwerk muß charakteristisch und dabei correct, das heißt, regelmäßig seyn.

Schauspielkunst ist jene freie Kraftäußerung des Menschen, durch welche er die Begebenheiten des Lebens (wahr oder erdichtet), die Leidenschaften und Situationen durch Rede und Handlung charakteristisch und nach bestimmten Regeln so darstellt, daß dadurch die Sinne und Empfindungen anderer Menschen zu dem beabsichtigten Zwecke afficirt werden. Der Künstler muß durch geistige Kraft und durch körperliche Geschicklichkeit einen leblosen Gegenstand der geregelten Natur gemäß versinnlicht darstellen. Der Schauspieler muß, um diesen Zweck zu erreichen, geistige Kräfte,

körperliche Eigenschaften und eine besondere Kunstbildung besitzen. Die beiden Ersteren hat er mehr oder weniger mit den anderen Künstlern gemein; Letztere ist ihm eigen. Diesfalls sollen Erstere die erste Abtheilung, Letztere die zweite Abtheilung dieses Werkchens bilden. Doch dürfte hier eine gedrängte Uebersicht der Geschichte der Schauspielkunst nicht zwecklos seyn.

§. 2. Kurze Uebersicht der Geschichte der Schauspielkunst.

Die Liebe für Schauspiele scheint in der Natur des Menschen begründet; denn zu allen Zeiten und bei allen, ja selbst wilden Völkern, äußerte sich eine vorherrschende Neigung und ein Geschmack für Schauspiele, welche indessen ihrer inneren Beschaffenheit nach sehr verschieden, meistens kriegerisch oder religiös, und stets mit Geberdenspiel und einer Art Musik verbunden waren. Die erste Spur unserer dramatischen Spiele finden wir bei den Griechen. Zuerst waren die Komödien, derer Erfinder, Sussarion, auf wandelbaren bretternen Gerüsten, die Thorheiten der Menschen darstellte. Der Name Komödie bedeutet so viel als Dorfgesang, weil diese herumziehenden Lustigmacher zuerst auf den Dörfern, nicht aber in den Städten spielen durften. Später entstanden erst in

den Städten Griechenlands die Tragödien. Der Chor begleitete sprechend die Handlung nach einem gewissen Rhythmuß. Epimachus aus Sicilien verbesserte die Komödien des Sussarion, brachte sie in die Form einer Handlung; indessen blieb die Satyre stets der Hauptzweck derselben. Nach Epimachus wirkte Aristophanes vieles zur Verbesserung, bis 300 Jahre vor Christo Menander das Griechische Lustspiel zur Vollkommenheit erhob. Das Trauerspiel gewann vorzüglich unter den Römern durch die dramatischen Dichtungen des Plautus und Terrenz. Unter den Europäischen Völkern waren die Deutschen schon sehr frühe mit der dramatischen Muße bekannt. Unter Carl dem Großen dichtete eine Nonne des Klosters Gandersheim, Roßwitha, im Jahr 980 mehrere Lustspiele religiösen Inhalts. Die Leiden Christi, der Märtirtod wurden in den Klöstern aufgeführt. Jedoch waren alle diese dramatisirten Handlungen in Lateinischer Sprache verfaßt, und mehr und weniger nach den Mustern der Römischen Dichter. Das erste Schauspiel in Deutscher Sprache, die heilige Dorothea, wurde zu Eisenach und Bautzen 1412 aufgeführt. Zu Anfang des 16ten Jahrhunderts gewann das Deutsche Lustspiel durch die Volksdichter Schnepperer und Hans Sax aus Nürnberg in ihren Fastnachtsspielen; bald darauf folgten die Schäferdrama. 1669 bil-

deten sich durch Bettheim ordentliche Schauspieler-Gesellschaften, und man bezeichnete sie hie und dort mit dem Namen Hofkomödianten. Von 1760 an folgte die Verbesserung der Bühne in raschen Schritten. Durch die Bemühungen Kochs, Gottscheds, einer Neuberinn. 1764 kam Eckhof, Ackermann und Seiler, 1770 Schröder, Lessing, Engel, bis 1796 Iffland der Bühne die glänzendste Epoche öffnete.

I. Allgemeine Erfodernisse des Schauspielers.

A. Dessen erfoderliche geistige Kräfte.

1) Gedächtniß. Dieses wird, von dem Erinnerungsvermögen sehr verschieden, dem Schauspieler um so unentbehrlicher, als er, ohne seine Rolle ganz im Gedächtniß zu haben, nie eine Rolle gleich gut und richtig darzustellen vermag. Unverzeihlich ist die Nachläßigkeit und der Leichtsinn so mancher Schauspieler, welche in dreister Zuversicht auf das glückliche Auffassen der Soufleurs die Bühne betreten, ohne ihre Rollen weder memorirt noch studiert zu haben. Ohne die geistige Kraft des Gedächtnisses zu besitzen wird der Schauspieler, selbst bei dem besten Willen, sich stets gehindert fühlen. Als ein bewährtes Mittel, das

Gedächtniß zu schärfen und eine Rolle sich fest einzuprägen, dient zwar das stellenweise Memoriren derselben; doch darf das nicht eher geschehen, als bis man das Stück, oder wenigstens seine Rolle mehrmal im Zusammenhange ganz durchgelesen hat. Und noch wirksamer ist es, wenn der Schauspieler seine gespielte Rolle nach der Vorstellung noch vor dem Schlafengehen durchlies't, wobei die Localerinnerungen aus der kaum beendigten Vorstellung seine Rolle um so tiefer seinem Gedächtnisse einprägen. Bei dem Auswendiglernen oder Memoriren prosaischer Rollen hüte sich der Schauspieler sehr, ein Sclave jedes Wortes zu seyn. In gebundener Rede ist das wörtliche Memoriren aus zwei Gründen nöthig: Erstens würde bei dessen Vernachläßigung der Wohlklang des Ausdrucks verloren gehen, und zweitens würde der Schauspieler, ohne selbst Dichter zu seyn, weit eher den Zusammenhang der Rede verlieren, indem das Einflüstern des Soufleurs ihm in diesen Rollen weniger als in prosaischen zu Hilfe kommen kann.

Es kann, selbst dem treuesten Gedächtnisse, oft ein Wort entfallen, und der Schauspieler dadurch verleitet werden, eine Construktion zu unterbrechen; in diesem Falle suche er nur, durch ein schnelles darüber Hinweggleiten in der Rede, diesen Fehler dem Ohre des Zuhörers so viel möglich unbemerkbar zu machen, und sorgfältig vermeide

er es, durch Wiederholung des Satzes oder Wortes eine Stockung herbeizuführen, wodurch der Fehler erst um so bemerkbarer wird. Ein durch vieles Lesen erlangter Reichthum an Worten und Ausdrücken wird den Schauspieler am besten in Stand setzen, da, wo sein Gedächtniß ihn momentar verlassen hat, sich zu helfen; um so mehr, wenn er seine Rolle nicht blos mechanisch auswendig gelernt, sondern nach ihrem inwohnenden Geiste durchdacht hat. Nebst so manchem andern Vortheil, welcher das laute Einstudieren der Rollen dem Schauspieler gewährt, ist auch diese, das dabei die Rolle weit fester dem Gedächtnisse eingeprägt wird.

2) Die Einbildungskraft. Jede Kunstdarstellung hängt in ihrer Vollkommenheit von dem Grade der Einbildungskraft des Künstlers ab. Das bloße Vorstellungsvermögen reicht nie zu einem Kunstwerk, sondern nur die Erhöhung desselben zur Phantasie; die lebendige Vergegenwärtigung dessen, was nicht unmittelbar sich unsern Sinnen darstellt, ist die Seele des Kunstprodukts. Doch hüte sich der Schauspieler vor jeder diesfalsigen Ausschweifung und Ueberspannung seiner Einbildungskraft; denn in eben dem Verhältniß, in welchem er sich dieser hingibt, weicht er von der Natur und Wahrheit ab.

Die Einbildungskraft kann ohne Erinnerung und aus sich selbst entstehen; aber doch wird sie stets

durch einen gehabten sinnlichen Eindruck belebt und erhalten. Der Grad der Einbildungskraft hängt öfters vom Temperamente des Künstlers ab; und es hat sich erwiesen, daß der Sanguiniker die höchste und geregelste Einbildungskraft besitze. Der Schauspieler muß durch Einbildungskraft seinen Bildern das Leben und das Kolorit zu geben suchen, und selbst da, wo, wie z. B. in Darstellungen geschichtlicher Situationen der Vorzeit, seine Einbildungskraft nicht durch das Erinnerungsvermögen unmittelbar gehabter sinnlicher Eindrücke unterstützt und gleichsam bedungen wird, muß er suchen, durch Hilfe seines inneren Vorstellungsvermögens seine Einbildungskraft zu beleben. Die der Einbildungskraft zum Grunde liegenden Bilder müssen daher theils aus der sinnlichen Erfahrung, theils aus dem inneren Sinne der Dichtung genommen werden; und der Künstler muß im Gefolge der Wirkungen, die seine Einbildungskraft hervorruft, stets das Wahre und Eigenthümlich-Wesentliche von dem Willkührlichen und Zufälligen abgesondert halten.

3) Gefühl, als reine Sache des Herzens, ist von der körperlichen Empfindung sehr verschieden; so können Thränen oft von Empfindung zeugen, ohne daß sie zugleich Beweise des Gefühls sind. Gefühl kann ohne alle äußere Zeichen der Empfindung bestehen; und ohne richtiges Gefühl kann der

Schauspieler weder eine Situation getreu darstellen, noch das Gemüth der Zuschauer afficiren. Doch hüte er sich vor allem falschen Gefühle, welches stets aus einer Verschobenheit seiner Begriffe, oder aus der falschen Idee des wahren Schönen und Guten entspringt. Daher ist es nöthig, stets die Quellen, aus denen das Gefühl entspringt, vorher zu prüfen, bevor man sich bei dem Kunstwerke demselben hingibt

Das ästhetische oder Schönheitsgefühl ist das erste Erfoderniß des Künstlers, und muß sich im Ausdrucke des Schauspielers allenthalben äußern, im Ton so wie im Gesicht und in seinen Bewegungen. Stets muß es den Gesetzen der Mäßigung unterzogen bleiben; denn das Uebermaaß des Gefühles gibt Verunstaltungen der Natur und der Wahrheit. Schmerz und Freude muß der Schauspieler besonders mit Mäßigung des Gefühles ausdrücken; denn, wenn er hier sich dem Gefühle unbeschränkt überlassen wollte, so würde der Eindruck auf die Zuschauer mehr gestört als befördert werden. Wenn der Schauspieler sich z. B. in der Abschiedsscene zwischen Meinau und Eulalia dem Gefühle ganz überlassen wollte, so würde sein Weinen in unverständliches Schluchzen ausarten; dahingegen das gemäßigte Gefühl jenen gepreßten Ton hervorbringt, welcher am besten auf das Ohr und das Herz der Zuschauer wirkt.

Nicht minder schädlich ist dem Schauspieler jene Abart des Gefühles, welche man mit dem Namen Empfindelei bezeichnet; wenn er nämlich ein Gefühl oder einen Grad desselben da äußert, wo es nicht seyn soll, oder auch er es nur zu besitzen affectirt. So rein und richtig das Gefühl bei jedem guten Menschen ist, so richtig wird auch die Aeußerung des Gefühles bei jenem Schauspieler seyn, der mittelst geregelter Einbildungskraft sich den Charakter und die Situation seiner Rolle versinnlicht.

B. Körperliche Eigenschaften eines Schauspielers.

Hierher gehören:

1) Das Organ. Dessen Vollkommenheit zwar mehr von dem organischen Bau der körperlichen Sprachwerkzeuge abhängt, indessen doch durch Bemühung, Uebung und angewandte Aufmerksamkeit kann befördert werden. Das, was man bei der Singstimme Metall zu nennen pflegt, ist auch dem Schauspieler, wenn gleich in minderem Grade, in seinem Organe nothwendig. Zur Bildung des Organs ist eben so, wie bei dem Gesange, eine Scala-Uebung zu empfehlen, um die Mäßigung, Steigerung und Abstufung des Tons in seine Gewalt zu bekommen. Reinlichkeit der Sprachwerk-

zeuge, der Zunge, Zähne, ist zur Handhabung eines guten Organs nothwendig. Zu oft wähnt ein junger Schauspieler, in einem starken Organe das Wünschenswertheste zu besitzen; allein er täuscht sich sehr; nur ein geschmeidiges, biegsames Organ macht es ihm möglich, jede Empfindung und jede Leidenschaft nach dem Verhältnisse ihrer Abstufungen richtig auszudrücken. Man hüte sich, mit dem Begriffe von Organ jenen von Stimme und Aussprache zu verwechseln; denn auch bei schwacher Stimme und fehlerhafter Aussprache kann das Organ doch gut seyn. Vorzüglich glaube aber ja der Schauspieler nicht, daß in der Stärke des Organs auch dessen Vortrefflichkeit bestehe. Indessen bewirken Organ und Betonung in der Aussprache in Verbindung mit einander die Vollkommenheit des Vortrags. Der junge Schauspieler beobachte zur Vervollkommnung seines Organs öfters ein lautes Lesen, bald im Freien, bald in einem größeren, bald in einem kleineren geschlossenen Raume, wobei er aber stets eine große Aufmerksamkeit auf seinen eigenen Vortrag richten muß.

2) Die Ausprache steht mit dem Organe des Schauspielers in der natürlichsten Verbindung. Reinheit und Deutlichkeit sind die Hauptbedingungen jeder guten Aussprache. Es ist dabei nicht von dem Dialekte oder der Mundart die Rede;

denn in jeder Mundart kann die Aussprache gut und schlecht seyn, wenn gleich die reine Deutsche Mundart, so wie sie auf der Bühne gefodert wird, eigentlich keine besondere Mundart, sondern das reine Deutsch ist, welches man ehedem mit dem lächerlichen Namen Hochdeutsch bezeichnete. Es muß eine eigene Sorgfalt des Schauspielers auf eine gute, reine, richtige und verständliche Aussprache verwendet werden. Zu diesem Endzwecke beobachte er folgendes:

a) Der Schauspieler befleiße sich, die Doppellaute hörbar tönend auszusprechen.

b) Er suche in der Aussprache eines Wortes schon jenen Ton zu wählen, welcher mit jener Empfindung harmonirt, die das Wort hervorbringen oder schildern soll. So z. B. muß er die Worte: Güte, Sanftmuth, Liebe, Wohlwollen u. dgl. mit einem weichen, sanften, fast gehauchten Tone, die Worte: Rache, Wuth, Tod, Grausamkeit u. dgl. mit vollem, scharfem, fast schneidendem Tone aussprechen.

c) So manche Schauspieler finden ein sehr großes Hinderniß in der Aussprache, besonders bei leidenschaftlichen Rollen in der Anhäufung des Speichels, durch dessen Gescht ihre Aussprache unverständlich wird, und oft ein unschickliches und selbst ekelhaftes Spucken entsteht. Diesem vorzubeugen, muß der Schauspieler in seinem Vortrage

größere Ruhepunkte der Stimme benützen; und ein bewährtes Gegenmittel wird ihm das echte Kölnische Wasser dienen, wenn er täglich des Morgens, und selbst vor dem Anfange des Stücks, einige Tropfen davon mit etwas Wasser vermischt einige Zeit lang im Munde hält, denselben damit ausspühlt, und so die Speicheldrüsen etwas zusammenzieht.

d) Das häufige Verschlucken der Endsylben wird in der Aussprache dadurch vermieden, wenn der Schauspieler sich öfters im lauten Lesen und Declamiren übt, und sich eine gewisse nöthige Oekonomie seiner Stimme aneignet. Dabei wird er am besten den Maaßstab seiner Stimmkraft, seines Brusttons und seiner Modulation kennen lernen, und sich in der Aussprache nicht einer Steigerung seiner Stimme bedienen, welche, indem diese überspringt, eine so höchst widrige Wirkung auf das Ohr der Zuhörer hervorbringt.

3) Gehört zu den körperlichen Eigenschaften eines Schauspielers ein geregelter Körperbau. Läßt sich gleichwohl so Manches bei dem äußeren Körperbau durch künstlich bewirkte Täuschung ergänzen, so ist es doch leicht begreiflich, daß eine gänzliche, in die Augen fallende Mißstaltung den Menschen für die Bühne unbrauchbar mache.

Die verhältnißmäßige Größe, die Uebereinstimmung der einzelnen Glieder zum Ganzen, sind die Hauptbedingungen eines für die Bühne tauglichen Körperbaues. Ein lebhaftes Auge, und starke Gesichtszüge sind von vortheilhafterer Wirkung, als ein sanftes und schmachtendes Auge bei solchen Gesichtszügen, welche in einander verschmolzen sind. Auch ein minder vollkommen gebauter Körper kann durch die Haltung, welche ihm gegeben wird, mehr bewirken, als der vortheilhafteste Körperbau bei einer vernachläßigten Haltung zu wirken vermag. Ueberhaupt gehört eine besondere Aufmerksamkeit dazu, die einzelnen Theile des Körpers, z. B. Brust, Hände und Füße so zu gebrauchen, daß sie sich nach den Regeln der Schönheit dem Auge darstellen.

C. Wissenschaftliche Bildung des Schauspielers.

Die Benützung der geistigen Kräfte muß uns zu der wissenschaftlichen Bildung des Schauspielers führen; so wie jene der körperlichen Eigenschaften eine körperliche Bildung erzielen muß.

Da indessen der Schauspieler, welcher auf den hohen Namen eines Künstlers Anspruch machen will, nicht allein jene Wissenschaft, welche unmittelbar mit der Kunst selbst verbunden ist, sondern

auch jene sich aneignen soll, welche einen mittelbaren Einfluß auf seine Kunstbildung haben, so wollen wir hier nur die Letzteren anführen, und die Ersteren in dem folgenden Abschnitte, welcher dem besondern Studium der Schauspieler gewidmet ist, ausführlich behandeln.

Zu der mittelbaren wissenschaftlichen Bildung eines Schauspielers gehören vorzüglich:

1) Das Studium der Deutschen Sprache. Ohne dieses kann er weder den Sinn einer Rede richtig auffassen, noch weniger sie im Geiste des Dichters vortragen. Die Sprache ist gleichsam das Instrument und der Vehikel seiner Kunstproduktion. Es ist nicht genug, daß der Schauspieler rein und richtig spreche; er muß auch die Regeln wissen, nach welchen er die Sprache behandelt; denn sonst ist er nicht im Stande, aus sich selbst die Richtigkeit eines Sprachsatzes seiner Rolle einzusehen, oder in vorkommenden Fällen einer Unrichtigkeit in Druck und Schrift seine Rede zu ergänzen oder zu verbessern.

Mit einem Worte: derjenige Schauspieler, welcher seine Sprache nicht grammatikalisch inne hat, gleicht einem Kirchweihmusikanten, welcher seinen eingelernten Walzer immer gleichförmig herunter spielt, und nicht weiß, von welcher Gattung dessen Noten und Takt sind. Um nun sich im Studium

Die verhältnißmäßige Größe, die Uebereinstimmung der einzelnen Glieder zum Ganzen, sind die Hauptbedingungen eines für die Bühne tauglichen Körperbaues. Ein lebhaftes Auge, und starke Gesichtszüge sind von vortheilhafterer Wirkung, als ein sanftes und schmachtendes Auge bei solchen Gesichtszügen, welche in einander verschmolzen sind. Auch ein minder vollkommen gebauter Körper kann durch die Haltung, welche ihm gegeben wird, mehr bewirken, als der vortheilhafteste Körperbau bei einer vernachläßigten Haltung zu wirken vermag. Ueberhaupt gehört eine besondere Aufmerksamkeit dazu, die einzelnen Theile des Körpers, z. B. Brust, Hände und Füße so zu gebrauchen, daß sie sich nach den Regeln der Schönheit dem Auge darstellen.

C. Wissenschaftliche Bildung des Schauspielers.

Die Benützung der geistigen Kräfte muß uns zu der wissenschaftlichen Bildung des Schauspielers führen; so wie jene der körperlichen Eigenschaften eine körperliche Bildung erzielen muß.

Da indessen der Schauspieler, welcher auf den hohen Namen eines Künstlers Anspruch machen will, nicht allein jene Wissenschaft, welche unmittelbar mit der Kunst selbst verbunden ist, sondern

auch jene sich aneignen soll, welche einen mittelbaren Einfluß auf seine Kunstbildung haben, so wollen wir hier nur die Letzteren anführen, und die Ersteren in dem folgenden Abschnitte, welcher dem besondern Studium der Schauspieler gewidmet ist, ausführlich behandeln.

Zu der mittelbaren wissenschaftlichen Bildung eines Schauspielers gehören vorzüglich:

1) Das Studium der Deutschen Sprache. Ohne dieses kann er weder den Sinn einer Rede richtig auffassen, noch weniger sie im Geiste des Dichters vortragen. Die Sprache ist gleichsam das Instrument und der Vehikel seiner Kunstproduktion. Es ist nicht genug, daß der Schauspieler rein und richtig spreche; er muß auch die Regeln wissen, nach welchen er die Sprache behandelt; denn sonst ist er nicht im Stande, aus sich selbst die Richtigkeit eines Sprachsatzes seiner Rolle einzusehen, oder in vorkommenden Fällen einer Unrichtigkeit in Druck und Schrift seine Rede zu ergänzen oder zu verbessern.

Mit einem Worte: derjenige Schauspieler, welcher seine Sprache nicht grammatikalisch inne hat, gleicht einem Kirchweihmusikanten, welcher seinen eingelernten Walzer immer gleichförmig herunter spielt, und nicht weiß, von welcher Gattung dessen Noten und Takt sind. Um nun sich im Studium

seiner Sprache zu vervollkommnen, und seine Sprache auszubilden, beobachte der Schauspieler

1) eine strenge Aufmerksamkeit auf seine Sprache und Art sich auszudrücken, selbst im bürgerlichen und alltäglichen Umgange.
2) Eine Auswahl seiner Lektüre unter solchen Schriftstellern, deren Sprache und Schreibart als classisch anerkannt sind.
3) Uebe er sich fleißig im überdachten Abschreiben einzelner Stellen aus solchen Werken.
4) Bemühe er sich, nur mit solchen Leuten gesellschaftlich umzugehen, deren Sprachbildung erwiesen ist.
5) Eine ununterbrochene Aufmerksamkeit auf seine Sprache, auch außer der Bühne, ist nothwendig.

2) Geschichtkunde. Ohne sich dem Geschichtsstudium in allen seinen Zweigen und Hilfswissenschaften zu widmen, ist es dem Schauspieler sehr vortheilhaft, und oft nöthig, die wichtigsten Epochen der Welt- und Völkergeschichte, der Lebens-Existens großer Menschen und Helden, der vorzüglichsten Erfindungen, der wichtigsten Kriege und Entdeckungen zu wissen, um eines Theils den Schauspieldichter richtig zu verstehen, den Sinn seiner oft anspielenden Dichtung aufzufassen, und selbst sich in seinem Spiele und Kostüme nach der Zeitepoche des Stücks bemessen zu können.

Möchte doch jeder junge Schauspieler täglich nur Eine Stunde von jener Zeit, welche er in Kaffee- oder Wirthshäusern der Langweile verschleudert, auf seine wissenschaftliche Bildung verwenden, so würde er in einer Jahresfrist, im stolzen Bewußtseyn sich selbst erworbener Kenntnisse, reichlichen Ersatz dieses Opfers fühlen! —

In der Auswahl seiner Lektüre berücksichtige der Schauspieler vorzüglich das Studium der menschlichen Charaktere und Situationen, welche, sie mögen nun historisch wahr, oder eine Dichtung seyn, ihm stets nützlich werden können.

3) Mythologie, sowohl Griechische, Römische als auch die Nordische, ist dem Schauspieler heut zu Tage um so nöthiger, als unsere neuern Dichter in derer gänzlichen Unwissenheit ihm unverständlich bleiben. Wie traurig ist es nicht, wenn der Schauspieler erst den, nicht selten eben so wenig unterrichteten Regisseur befragen muß, wo denn die Stadt Wallhalla liege, oder ob Thors Hammer etwa aus der Werkstätte der Cyclopen entnommen sey! Ist es nun vollends in einem festlichen Prolog darum zu thun, die Götter des Olymps redend einzuführen, welche bange Lage ist es nicht für den Schauspieler, wenn ihm die Attributen der Götter und Musen unbekannt sind, und ihm Melpomene und Thalia

ganz gleichbedeutende Schutzgöttinnen seiner Kunst zu seyn dünken!

4) Das wichtigste Studium des Schauspielers besteht in dem des innern und äußern Menschen, oder in der Menschenkenntniß. Eine stete Aufmerksamkeit, angestrengter Beobachtungsgeist und Umgang mit allen bürgerlichen Volksklassen, bilden hier das offene Buch, aus welchem der Schauspieler die Originale zu seinen Darstellungen aufsuchen muß. Was die plastische Natur dem Landschaftsmaler, das ist die sittliche und conventionelle Welt dem Schauspieler. Nicht immer ist dieser Genie genug, um aus sich selbst das Bild zu einer richtigen Darstellung eines Charakters zu schaffen; er muß sich an ein Original halten, welches ihm bei achtsamem Nachspüren die bürgerliche Welt nach dem Unterschiede des Standes und der individuellen Lage des Charakters darbietet. Dann erst wird er einsehen, welch ein Unterschied zwischen der Liebeserklärung eines Prinzen und jener eines natürlichen Landjünglings, zwischen den Freundschaftsversicherungen gemacht werden müsse, welche die Anstandshöflichkeit oder das innere Gefühl zum Grunde haben.

Wenn gleich der Schauspieler sich nicht berufen fühlt, sich in die Regionen der Dichtung zu schwingen, so ist ihm doch die Kenntniß des dichterischen Versbaues höchst nothwendig, und eben so wün=

schenswerth ist ihm einige musikalische Kenntniß, um sich besser an die Harmonie, selbst des prosaischen Vortrags, zu gewöhnen.

D. Körperliche Ausbildung des Schauspielers.

1) Tanzunterricht ist jedem jungen Schauspieler angelegentlich zu empfehlen. Ich verstehe dabei nicht das, was man gewöhnliches Tanzen zu nennen pflegt, sondern die Haltung des Körpers im Gehen und Stehen, die Verschiedenheit der Körperbeugung, die Stellung der Füße und Bewegung der Arme. Auffallend bemerkbar ist der Unterschied zwischen einem Schauspieler auf der Bühne, vorzüglich in solchen Rollen, welche Anstand erfodern, der einen guten, zweckmäßigen Tanzunterricht genossen, oder denselben entbehrt hat. Der Fürst, der Militair, der Hofmann, der Chevalier, der Bonvivant, so wie der edle Vater und würdevolle Pastor, müssen eine Haltung des Körpers, einen Gang, eine Stellung behaupten, welche, ohne eine zwangvolle Steife zu verrathen, der Schauspieler nur durch einen genossenen Tanzunterricht sich als natürlich aneignen kann. Mit diesem steht einigermaßen

2) der Unterricht im Fechten in Verbindung. Der Mangel dieser Kunstfertigkeit wird

auf der Bühne um so auffallender, wenn bei vorkommenden Duell-Scenen oder Gefechten die Klingen in der Luft herumfliegen, ohne sich zu berühren, oder wenn der ungeübte Schauspieler die Stöße und Hiebe des gelernten Fechters nicht zu pariren weiß. Uebrigens trägt der Fechtunterricht sehr vieles zur guten Haltung des Körpers auf der Bühne bei.

Nach diesen angeführten Bemerkungen über die allgemeinen Erfodernisse eines Schauspielers, gehen wir nun zu dem eigentlichen Zwecke dieses Werkchens, zu dem Elementar-Unterrichte des Schauspielers, hinsichtlich der ihm besonders nöthigen Kenntnisse über.

II. Von den einem Schauspieler eigends nothwendigen Kenntnissen.

Der Zweck des Schauspielers muß seyn, mittelst seines Ausdrucks in Worten und Geberden die Zuschauer für seine Darstellung empfänglich zu machen, und dadurch angenehm auf Geist und Herz mit Beihilfe des äußeren Sinnes zu wirken. Dieser Ausdruck wird nun auf der Bühne theils durch die Rede, theils durch die Bewegungen, theils durch Blicke und Mienen begründet; sonach bilden die Declamation, Gesticulation und die Mimik die drei Hauptbestandtheile der eigentlichen

Schauspielkunst, deren jeder nun einen eigenen Abschnitt dieses Werkchens bildet.

I. Declamation.

Declamation ist die Kunst des vollkommenen Vortrages eines in Worten gefaßten Gedankens durch Redetöne, und Declamiren heißt demnach ein Redeganzes vollendet schön vortragen. Die Anfoderungen dieser Kunst, welche dem Schauspieler wesentlich nothwendig ist, sind nebst den körperlichen Vorzügen, ein wohlklingendes, höchst biegsames Organ, edler Anstand, und ein durch inneres Gefühl entstandene Bewegsamkeit der Töne. Bei den Griechen und Römern, welche auf die Lehre vom Ausdrucke, unter dem Namen Hypokritik, eine vorzügliche Sorgfalt wandten, hatte man eigene Klanggeschlechter und eigene Zeichen zur Betonung der Sylben; dies waren eine Art unter oder über den Text geschriebener Noten, eine gewisse Tabulatur, indem durch die verschiedenen Richtungen und Wendungen der Buchstaben diese Töne oder Klanggeschlechter angegeben wurden. — Indessen würde heut zu Tage eine, so nahe an Musik grenzende Declamation weniger Beifall finden. Bei der Declamation beruhet Alles auf den verschiedenen Tonarten, den mancherlei Biegungen und Bewegungen der Stimme und auf den Accenten. Der Charakter des zu declamirenden Stückes

bestimmt die Wahl des Grundtons. Jeder Affect und jede stärkere oder schwächere Gemüthsbewegung hat ihren eigenthümlichen Ausdruck im Tone und in der Bewegung der Stimme. — Ganz anders spricht der sanfte, der zornige, anders der frohe und trauernde Mensch. So wie bei der musikalischen Composition stets ein gewisser Hauptton zum Grunde gelegt wird, innerhalb dessen Grenzen sich die Composition fortbewegt, so verhält sich es auch in der Declamation. Nach Verschiedenheit der Dichtung ist die Declamation entweder die erzählende, darstellende oder lyrische. Die oratorische ist von der poetischen wieder verschieden, und bildet heut zu Tage den Kanzelvortrag. Die dramatische Declamation, welche allein hier in Rücksicht kommt, vereint öfters die erzählende mit der darstellenden. Die Wahl und Bestimmung des jedesmaligen Tempos in der Declamation hängt gleichsam von der durch den Dichter vorgezeichneten Tonart, vom Charakter und der Situation der darzustellenden Rolle ab. Das Hauptstudium des Declamators ist die in verhältnißmäßiger Auf- und Abstufung erfoderliche Intension der Stimme, wodurch die todten Worte erst lebendig werden, vermittelst welcher die im Inneren verborgenen Empfindungen und Ideen anschaulich gemacht werden, und ein beabsichtetes Interesse hervorbringen. Dieses nennt man den Accent, der so verschiedenartig

und mannigfaltig ist, daß die Bestimmung der richtigen Anwendung desselben die größte Schwierigkeit in der Declamation ausmacht. Außer diesen Accenten kommen sodann noch andere vielfältige Biegungen der Stimme, namentlich die Tonfälle und die damit verbundenen Pausen in nöthige Beachtung.

Oft wird nach unserem Sprachgebrauche das zu viele Declamiren mit vollem Rechte als ein großer Fehler anerkannt; dieses wird veranlaßt, wenn der Schauspieler einen zu häufigen, willkührlichen und unberechneten Gebrauch der Mittel macht, welche sich ihm in der Betonung und durch die Accente und Pausen darbieten. Hinsichtlich einer richtigen und einwirkenden Declamation bemerke ich hier für den Schauspieler folgendes:

1) Der Schauspieler kann nie eine Rolle richtig vortragen, ohne das ganze Stück gelesen, sich mit dem Geiste desselben, mit dem seiner Rolle, und selbst dem Geiste der einzelnen Rede bekannt gemacht zu haben. Schon auf Leseproben suche er seine Rolle wenigstens im Charakter zu lesen, und nicht etwa diese Proben als Collationirung mit dem Buche anzusehen, und deren Lesung einem andern gefälligen Mitgliede oder dem Soufleur zu übertragen.

2) Bei Declamation der Jamben vermeide er jedes Sinken des Tons am Ende einer Zeile, und

suche, ohne Athem zu schöpfen, den Satz bis zum Komma zu sprechen. Ohne die Jambe selbst zu spüren, muß der Zuhörer nur die Harmonie derselben empfinden.

3) Ein von so Vielen angewöhntes Stöhnen der Stimme beim Athemschöpfen macht stets einen höchst widrigen Eindruck und stört die Harmonie des Zusammenhangs.

4) So oft ein Verbindungswort zwischen zwei Sätzen steht, so ziehe er dieses mehr im Tone zu dem ersten Satze, wodurch der Zuhörer von selbst auf den Nachsatz noch aufmerksamer gemacht wird.

5) Vor Allem hüte sich der Schauspieler, Sätze von einander zu trennen, welche grammatikalisch verbunden sind. Selbst die so getrennten Sätze, welche aber durch den inwohnenden Geist in Verbindung stehen, muß er selbst beim Sinken der Stimme in eine Verbindung zu bringen suchen, welche der Erwartung im Gefühle der Zuschauer entspricht.

6) Es ist dem Schauspieler erlaubt, selbst mitten in einer Construktion eine Pause zu machen, wenn er überzeugt zu seyn glaubt, daß dadurch der Effect des Folgenden um so wirksamer seyn werde. Oft gilt dieses auch als eine beliebte Methode, das Ende eines Monologs oder einen Abgang desto brillanter zu machen. Cum grano

salis ist dieses denn noch ein verzeihlicher Kunstgriff des nach aplaus haschenden jungen Künstlers.

7) Es ist von bewährter guter Wirkung, bei möglichster Ruhe im Tone, das volle Feuer des Ausdrucks auf Einen Satz, oft auch auf ein einziges Wort zu legen; jedoch muß dieses mit geprüfter Ueberlegung und selten geschehen, wenn diese Wirkung nicht verfehlt werden soll.

8) Alle entscheidende Momente der Rede werden durch einen langsamen und richtig accentuirten Ton weit besser vorgetragen, als durch schnelles Aussprechen.

9) Eben so glaube man doch ja nicht, daß eine bis zum Schreien erhobene Stimme eine Rede beim Abgange vortheilhaft auszeichne. Wenn z. B. in der Banditenbraut Rudolf die Worte: »Ich kann auch ein ganzer Teufel seyn!« in einem dumpfen Tone langsam spricht, wird er weit mehr als durch Schreien dieses Satzes bewirken.

10) Nie lasse der Schauspieler sich von seinem Gefühle so ganz hinreißen, daß er unverständlich werde. Schmerz und Freude müssen bei ihm geregelt seyn.

11) Oft glaubt man, durch ein Zittern der Stimme einen vortheilhaften Eindruck hervorzubringen; allein man betrügt sich; denn außer dem hohen Greißenalter kann nur der höchste Grad der

Wuth ein solches Zittern der Stimme rechtfertigen. Furcht, Scham und Schuldgefühl können wohl ein leichtes Beben und Schwanken des Tones, aber kein Zittern der Stimme hervorbringen.

12) Oefters ist der Fall, daß zwei neben einander stehende Worte eines Satzes mit gleichem Accent müssen ausgesprochen werden, z. B »bewunderungswürdige Brittin!« — in welchem Falle das erste Wort stets doch etwas schärfer angeschlagen wird.

13) Da, wo auf zwei Worten zwei sich entgegenstehende Ideen haften, muß der Schauspieler beide mit gleicher Kraft vortragen, selbst wenn sie in zwei verschiedenen Sätzen einer Periode oder Construktion vorkommen; z. B. buhlen und schwärmen, genießen und anbeten.

14) Es ist ein vorzügliches Studium des Schauspielers, zu jeder Rolle den richtigen Takt des Tones zu finden, der zu dem Charakter passe, und eben dadurch wird die Biegsamkeit seines Organs bedingt. Dies ist um so schwieriger, weil jeder diesfalls angewandte Zwang in der Declamation den beabsichteten Eindruck verfehlt.

15) Bei der Declamation eines Monologs erinnere sich der Schauspieler doch stets, daß er es nur mit sich selbst zu thun habe, und also in weit größeren Pausen und mit einem merkbareren Ton=

wechsel sprechen könne, welcher mit dem successiven inneren Entstehen seiner Gedanken stets im Verhältnisse seyn muß.

16) Der erzählende Vortrag muß sich von dem überredenden durch besondere Ruhe unterscheiden; ersterer kann aber selbst bei der Ruhe durch die Accente gehoben werden.

17) Der erzählende Vortrag kann jedoch Schilderungen enthalten, welche als Mittel zur Ueberredung dienen sollen; in diesem Falle muß er mit steigender Lebhaftigkeit begleitet seyn.

18) Die Auseinandersetzung einer Rede ist ein vorzügliches Bedingniß der richtigen Declamation, und hier zeigt es sich am besten, ob der Schauspieler ein denkender und wissenschaftlich gebildeter Künstler sey.

19) Nicht nachdrücklich genug kann es dem Schauspieler empfohlen werden, in der Declamation auf den Wohllaut bedacht zu seyn, und in seiner Aussprache die Doppellaute deutlich zu betonen.

20) Er berücksichtige es, die eingeschaltenen Sätze einer Construction, und solche, welche mittelst der Bindestriche in Verbindung stehen, in seiner Declamation mit einem von dem angenommenen hörbar unterschiedenen auszuzeichnen. Dem denkenden Künstler ist es auch erlaubt, in seiner Declamation von der etwaigen vorgezeichneten

Betonung, oder dem angedeuteten Ausdrucke des Dichters abzuweichen, wenn er sich überzeugt fühlt, durch diese Abweichung den Sinn der Rede zu verdeutlichen, oder eine bessere Wirkung auf die Empfindung hervorzubringen.

So wie die Töne eines Accords in unmittelbarer Verbindung unter sich stehen, so stehen auch Declamation und Gesticulation in einer natürlichen und darum unzertrennlichen Verzweigung. Dieses ist hinsichtlich der theatralischen Declamation um so wichtiger, als diese durch das Geberdenspiel ihre höchste Vollendung empfängt. Da nun hinsichtlich der Gesticulation, als dem so wesentlichen Theile der Schauspielkunst, sich weit mehr praktische Regeln, als bei der Declamations-Lehre angeben lassen, und der wißbegierige Anfänger die weiteren theoretischen Grundsätze über Declamation in den Werken eines Sulzers, von Seckendorfs und Solbrigs nachschlagen kann, so gehe ich nun zu dem 2ten Abschnitte über.

II. Gesticulation — Geberdenspiel.

Geberde, als eine Art des physionomischen Ausdrucks des inneren Seelenzustandes mittelst des Körpers, kann bald in einem weiteren, bald engeren Sinne genommen werden. Im weiteren Sinne begreift man darunter jeden physionomischen Ausdruck des Innern, und dann sind die

Mienen darunter mitbegriffen. Jene stumme Sprache, mit ihren malenden, ausdrückenden und deutenden Zeichen, welche man die Geberdensprache nennt, würde daher auch die Mienensprache unter sich befassen, so daß die Geberdensprache eben so wohl durch das Gesicht, als durch die übrigen Glieder des Körpers sich ausdrückt. Dem zufolge wäre die Geberde das Allgemeine, die Miene aber das Specielle. Körperliche Beredsamkeit aber ist die Kunst, einem Andern seine Gedanken und Empfindungen, mittelst der Bewegungen des Körpers und gewisser einzelner Modificationen derselben so mitzutheilen, daß sie den beabsichteten Eindruck auf ihn hervorbringen. Diese Modificationen sind theils Bewegungen, theils Stellungen, theils selbst Töne. Daraus ergibt sich, daß die ganze Schauspielkunst sich darauf gründet, indem von den Bewegungen und Stellungen des Körpers die mit der Plastik verbundene Action, von den Tönen aber die mit der Musik verzweigte Declamation abhängt. Die Action nun ist eigentlich nichts anders, als die Geberdekunst in jenem allgemeinen Sinn. Jene Bewegungen und Stellungen des Körpers sind nämlich Veränderungen desselben oder seiner Theile in Ansehung ihrer Lage und Figur, welche mit gewissen Veränderungen der Seele in Harmonie stehen. Die ganze Summe von Bewegungen ist Gesticulation; aus den Stellungen gehen die

Attitüden hervor. Diese Attitüden macht der ganze Körper; Gesticulation können nur die beweglichen Theile desselben hervorbringen, und diese wieder alle zusammen oder jeder Theil für sich; so gibt es eine Kopf-, Hände-, Füßesprache, wovon leider wenige Schauspieler etwas wissen, die schon aller Kunst zu genügen glauben, wenn sie Arme und Füße ausbreiten und die Luft mit den Händen durchsägen. Von diesen stummen Sprachen sondert sich nun die Gesicht- oder Mienensprache, als eigener wesentlicher Theil ab, und wird davon als Mimik im dritten Abschnitte die Rede seyn. Das Geberdenspiel im engeren Sinne begreift die vorübergehenden Modificationen aller Körpertheile, mit Ausschluß des Gesichts, in Stellung und Bewegung, welche Modificationen während einer gewissen Situation zum Ausdrucke des Inneren und Aeußeren passen, denselben andern Menschen bezeichnen, und mittelst eines dadurch gemachten Eindrucks auf das Gefühl durch die Sinne wirken. Die Bezeichnung dieser schweren Kunst durch das Wort Geberdenspiel scheint blos von dem Vorübergehenden in dieser Thätigkeit herzustammen, und nicht etwa von einer Leichtigkeit, womit sie ausgeübt wird. Weit eher könnte man noch an Unwillkührlichkeit denken, gleichsam wie bei einem Spiele der Muskeln, womit die äußern Organe der Thätigkeit der Seele zu einer natur-

gemäßen Aeußerung folgen. Wer aber durch Kunstfleiß die körperliche Beredsamkeit üben will, und die naturgemäßen Aeußerungen verfehlt, macht Grimassen. Die Natur hat für jede Stimmung und jeden Ausdruck der Seele ihre eigenthümlichen Lagen und Bewegungen der einzelnen Körpertheile, und wieder des ganzen Körpers in Vereinigung der Theile. Die äußere körperliche Bezeichnung unserer Empfindungen nach dem Unterschiede der Charaktere bildet die eigentliche Lehre der Gesticulation, und eben darin liegt auch der Unterschied von der allgemeinen Zeichensprache, die selbst den rohesten Völkern und dem Naturmenschen eigen ist. Daß diese körperlichen Bewegungen zwar der Natur getreu, jedoch nach gewissen Regeln des Schönen müssen gebildet werden, erhebt die Gesticulation zu einem wesentlichen Theile der bildenden Kunst.

Hier wollen wir erstlich die Regeln über die Bewegungen der einzelnen Körpertheile auf der Bühne anführen, und demnächst von der Haltung und Bewegung des ganzen Körpers handeln, und dabei wieder die allgemeinen Regeln jener nach der Individualität der Rollen-Charaktere besondere vorausschicken.

I. Regeln über die Bewegung der Hände.

1) Die Hand muß im ruhigen Zustande stets eine etwas einwärts liegende Haltung haben, so daß die innere Höhlung derselben ein verhältnißmäßiges Aneinanderliegen der Finger bildet.

2) Die flach ausgestreckte Hand wird gebraucht, um das unmittelbare Vorhandenseyn eines körperlichen Gegenstandes anzuzeigen; z. B. zu den Worten: »Da liegt es!«

3) Die Hand soll nie über den Kopf hinaus erhoben werden; nur im höchsten Affecte oder bei einem Schwure ist es erlaubt.

4) Man vermeide doch ja die eben so häufige als häßliche Angewohnheit, die Finger aus einander zu spreitzen, oder eine Bewegung der Hand mit nur einem ausgestreckten Finger zu machen. Besonders hüte man sich, zur Bezeichnung eines Gegenstandes den Zeigefinger allein auszustrekken, indessen die übrigen Finger sich zur Faust bilden; z. B. bei den Worten: »Dieser da war auch dabei!«

5) Nur Bedrohungen körperlicher Mißhandlung, oder krampfhafte Bewegungen gestatten, die Hand zur Faust zu ballen; aber selbst da muß der Daumen eingeschlagen werden in die Faust, und darf nicht über diese herausstehen.

6) Ausdrücke, welche irgend einen ruhigen Zustand bezeichnen, fodern, daß die bezeichnende ausgestreckte Hand mit der innern Seite unterwärts gehalten werde, z. B. bei den Worten: »Er ruhet hier sanft in seinem Grabe.«

7) Das Anfassen bei der Hand verdient eine besondere Achtsamkeit; nichts ist unschicklicher, als die Hand des Andern oberhalb der Finger anzufassen, besonders das Anfassen einer Damenhand muß von unten herauf geschehen; in dem einzigen Falle ist das Gegentheil zu thun erlaubt, wenn man unter dem Anfassen der Hand ein gewisses energisch-festes Anpacken eines Andern ausdrücken will, z. B. bei den Worten: »Halt! nicht von der Stelle!«

8) Das Zusammenschlagen mit den flachen Händen ist nur in Affecten ausgelassener Freude oder des höchsten Erstaunens erlaubt.

9) Außer der Bezeichnung des Gebetes oder einer sehr dringenden Bitte hüte man sich, die Finger beider Hände in einander zu falten.

10) Das Ineinanderwinden der Hände und Auseinanderwinden der gefalteten Hände ist nur beim Affecte des höchsten Schmerzens zuläßig, z. B. bei den Worten: »Mein Gott! so bin ich denn ganz verlohren?«

11) Das so übliche Händereiben im Conversations-Ton kleidet ohne Uebertreibung oft sehr gut,

um theils eine Verlegenheit oder Gleichgiltigkeit zu bezeichnen.

12) Ueberhaupt müssen die Hände in natürlicher Lage stets nach innen etwas gebogen, und nicht gerade oder auswärts vom Körper liegen. Vor allem vermeide der Schauspieler alle zu häufige und heftige Bewegung der Hände, zu deren Vermeidung es wohl gethan ist, der Einen Hand einen Stützpunkt, z. B. am Stande, Degen, Schwert zu geben. Endlich ist das Aufschlagen der Hand auf die Lenden ein wirkliches Verletzen des Anstandes, eben so wie das Einstecken der Hände in die Taschen.

II. Regeln von der Bewegung der Arme.

1) Die am Körper herunterhangenden Arme müssen nie an demselben angeschlossen seyn, sondern in der Mitte einen kleinen halben Bogen bilden, wodurch die Hände von selbst nach inwendig zu liegen kommen.

2) Die Erhebung der Arme muß in einer Wellenlinie geschehen, wobei stets vermieden wird, daß der Arm durch den Elbogen keinen scharfen Winkel bilde.

3) Die Umarmungen müssen eben so mit einem wellenförmig gebogenen Arm gemacht werden, ohne übrigens dabei steif zu scheinen. Wie denn überhaupt der Schauspieler suchen muß, durch

häufige Uebung die Bewegungen seines Körpers der Natur anzupassen. Die Umarmungen des Anstandes geschehen langsam, die des Affektes schnell.

4) Bei jeder Bewegung müssen die Arme in einem natürlichen Verhältnisse zu den Händen liegen.

5) Bei einer gleichzeitigen Erhebung beider Arme darf keiner derselben vorstehen, sondern sie müssen in paralleler Richtung erhoben werden.

*) Wenn gleich der größere Theil dieser Regeln vorzüglich bei Darstellung edler und anstandsvoller Charaktere angewendet werden muß, indem z. B. ein lustiger Schuster sich nicht so wie ein Präsident geberdet, so dürfen doch die Bewegungen, selbst der niederen und komischen Charaktere nicht trivial seyn, und den durchaus zu beobachtenden Anstand auf der Bühne zu sehr vernachläßigen.

6) Der Schauspieler muß in allen ruhigen Bewegungen seine Arme stets mehr rück- als vorwärts halten.

7) In einander verschränkte Arme müssen stets so gelegt werden, daß der eine auf dem anderen ruhe, und zwar muß derjenige oben liegen, mit welchem man die gewöhnlichste Handbewegung gegen den macht, mit welchem man zu sprechen hat.

8) Nur in solchen Monologen, worin man nach-sinnend mit sich selbst spricht, darf man die Arme so ganz in einander verschränkt legen, daß man gar keine Hand zu sehen bekömmt; sonst aber muß die Hand des oben liegenden Armes stets sichtbar frei seyn.

9) Sobald in solchen Monologen sich der gesenkte Kopf emporhebt, müssen auch die Arme aus dieser innigen Verschränkung gezogen werden.

10) Sobald sich die Hand zur Faust ballt, muß der Arm gebogen werden, so daß der Elbogen einen spitzen Winkel bildet.

11) Das in die Seite Stellen Eines oder vollends beider Arme soll man sorgfältig vermeiden. Nur in hohen Anstandsrollen ist es erlaubt, Einen Arm in die Seite, jedoch stets in die entgegengesetzte dessen, mit dem man spricht, zu setzen.

12) Das Hin- und Herschwanken der herabhängenden Arme muß durchaus vermieden werden.

13) Die Arme auf den Rücken zu halten paßt höchstens, wenn der Schauspieler allein auf der Bühne steht, nie aber in Gegenwart eines Frauenzimmers; eben so unschicklich ist es, den Hut auf dem Rücken zu halten.

III. Regeln von der Bewegung der Füße.

A. Im Gehen. B. Im Stehen auf der Bühne.

Im Gehen: a) im Kommen und Eintreten;
b) im Abgehen.

a) Im Kommen und Eintreten.

1) Der Gang des Schauspielers auf der Bühne muß schon beim Eintreten dem Charakter seiner Rolle angemessen seyn.
2) Der anstandsvolle Charakter tritt, außer einem heftigen Affecte, langsam auf.
3) Alle Militairs haben einen graden, festen Tritt.
4) Der Intrigant tritt leise und schleichend auf.
5) Der Chevalier und Bonvivant — schnell und leicht.
6) Der Naturbursch — schnell aber fest auf.
7) Bei Anstands- und Militair-Charakteren setzt man bei dem Eintreten immer den rechten Fuß zuerst ein, und dabei muß man suchen, auch gleich mit dem rechten Fuße in die dritte Position des Tanzunterrichtes zu kommen.
8) Beim Eintreten bemühe sich der Schauspieler, gleich den ganzen Körper dem Publikum en front zu zeigen. Zu welchem Behufe der Schauspieler sich schon auf der Probe von der Breite und dem Aufgehen der Thüre, so wie über die Tiefe des Theaters, zu unterrichten hat.

9) Mit Ausnahme des schleichenden und horchenden Charakters vermeide man ja, nur mit einem Theile des Fußes aufzutreten, sondern man trete mit dem ganzen Fuße auf, ohne dabei zu stampfen.

b) Im Abgehen.

1) Wenn der Schauspieler von der Bühne abzugehen hat, so berücksichtige er zuvor, wo und neben wem er steht, ob er allein oder in Begleitung abgeht, ob er Eine oder mehrere Verbeugungen dabei zu machen hat, ob er etwa vorher einen abgelegten Hut, Degen, Mantel u. dgl. mitzunehmen, oder den Stuhl, auf dem er gesessen, auf die Seite zu stellen habe. Darnach hat er nun die Stellung seiner Füße vor dem Abgange einzurichten, um in seinen Bewegungen nicht eckicht zu erscheinen, und ein unnöthiges Hin- und Herlaufen auf der Bühne zu vermeiden.

2) Rückwärts, z. B. bei einem Fürsten, abgehen hat manche Schwierigkeit, und muß eingeübt werden, dabei müssen die Füße nebst dem obern Körper nur dann gebogen werden, wenn man stehen bleibt, um seine ehrfurchtsvolle Verbeugung zu machen.

3) Der Schauspieler geht entweder allein oder mit mehreren von der Bühne ab. Allein, entweder nach einer beendigten Scene, wo die

andern Personen auf der Bühne zurückbleiben, oder nach einem gesprochenen Monolog. Das oft so übliche Abgehen=Scheinen, wo man doch nicht abgeht, ist Charlatanerie, und höchstens nur dem Sänger nach Beendigung einer großen Arie erlaubt, um sich eines Beifalls des Publikums für seine Anstrengung zu versichern.

4) Geht der Schauspieler allein ab, so ist es ihm noch zu verzeihen, wenn er durch einen Vorschritt gegen das Proscenium seinen Abgang vorbereitet, doch darf dies nicht mit seiner Rede im Widerspruche seyn.

5) Geht er mit Andern ab, so muß er ganz ungezwungen seine Stellung früher schon so wählen, daß er, ohne dabei Zwang zu verrathen, der Dame den Arm, dem Freunde die Hand gebe, und mit aller Beobachtung der Etiquette entweder vor oder in der Mitte oder zuletzt aus der Thüre gehe.

6) Bei Begleitung der Damen muß der Schauspieler im Abgehen sich in seiner Stellung sehr in Acht nehmen, daß er beim Umwenden die Gefahr vermeide, in die Schleppe der Dame zu treten, oder etwa solche mit seinem Sporne zu beschädigen. Dieses bewirkt er am sichersten, wenn er bei dem Umkehren den Fuß auf der Seite, wo die Dame steht, zuerst um einen

Schritt zurückſetzt, und mit dem andern den erſten Schritt der Wendung macht.

B. Regeln der Stellung der Füße im Stehen auf der Bühne.

1) Der Schauſpieler ſtehe auf der Bühne gewöhnlich in der dritten ſchulgerechten Poſition.
2) Das Umdrehen des Körpers in der vierten Poſition kann höchſtens nur beim Niederfallen angebracht werden.
3) Der Schauſpieler richte ſich in der dritten Poſition immer ſo, daß entweder der rechte oder linke Fuß in derſelben ſtets gegen die Perſon vorgeſetzt ſteht, mit der er ſpricht.
4) Wenn mehr als zwei Perſonen neben dem Schauſpieler auf der Bühne ſtehen, ſo muß er abwechſelnd im Drehen der Füße doch ſtets die dritte Poſition behaupten, daß alſo bald der rechte, bald der linke Fuß vorgeſetzt wird.
5) Auch das Zurücktreten um Einen oder mehrere Schritte, ſo wie das Vorwärtsſchreiten, geſchehe immer in der dritten Poſition der Füße.
6) Man vermeide ſorgfältig, auf der Spitze des Fußes zu ſtehen, welches beſonders bei den Damen auf der Bühne Mode geworden iſt; man glaubt dadurch etwa ſich größer zu machen, allein der obere Körper kömmt dabei leicht in ein

Uebergewicht, wodurch eine schiefe und eingebogene Hüfte entsteht.

7) Nie soll man mit vorgebogenen Knieen stehen, wenn es nicht der höchste Affect entschuldigt, und selbst dann muß der ganze Körper ein schönes Bild machen, sonst wird die Stellung verzerrt; z. B. bei den Worten: »Götter! schleudert eure Donner auf mein schuldig Haupt!«

8) Daß man mit keinem Fuße einwärts stehe, versteht sich von selbst.

9) Nie drehe man sich auf dem Absatze, sondern auf dem ganzen vordern Fuße um.

10) Eine Hauptregel ist es, das beide Füße gleichmäßig den ganzen Körper tragen, so bald dies nicht geschieht, muß eine schiefe, einseitige Stellung entstehen.

11) Das vom Dichter oft vorgeschriebene für sich oder zur Seite Sprechen glaubt so mancher Schauspieler mit einem auf die Seite Gehen, oder vollends durch ein Umdrehen des Kopfes bezeichnen zu müssen. Allein dies ist falsch. Alle solche Reden muß der Schauspieler nur mit einem graden, gegen das Publikum gerichteten Gesichte sprechen, ohne jedoch seine Blicke auf das Parterre herunter zu heften.

IV. Regeln über die Haltung und Bewegung des ganzen Körpers.

Aus den Regeln der Bewegung der einzelnen Theile des Körpers bilden sich durch Zusammensetzung jene der Stellungen und Bewegungen des ganzen Körpers. Doch tritt noch dabei ein Unterschied unter den allgemeinen Regeln, das heißt, solchen, welche die Haltung und Bewegung des Körpers überhaupt, und jenen ein, welche nach der Verschiedenheit des darzustellenden Charakters in der Haltung und Bewegung des Körpers müssen beobachtet werden.

Daher I. allgemeine Regeln der Bewegung und Haltung des ganzen Körpers.

1) Der körperliche Bau des Schauspielers soll nie der Idee widersprechend seyn, welche sich der vernünftig-denkende Zuschauer von einer Person seines darzustellenden Charakters machen muß, z. B. eine kleine Figur zum Otto von Wittelsbach, oder eine ganz hagere Figur zum Hippeltanz, eine sehr dicke zum Kammerrath Fegesack u. dgl.

*) Sehr traurig ist leider der Mißstand, daß bei so manchen Bühnen, entweder wegen Beschränktheit des Personals, oder auch aus Caprice der Schauspielerinnen, die Rolle

eines unschuldigen Mädchens durch hochschwangere Damen dargestellt wird. Große und vollständig besetzte Bühnen wenigstens sollten dies beherzigen, und eher ein Stück liegen lassen, als die Täuschung der Zuschauer so schrecklich stören.

2) Die Beugung des ganzen Körpers muß ohne alle Steifheit mit Anstand und Grazie geschehen.

3) Die Beugung geschieht entweder aus tiefer Hochachtung, oder aus gewöhnlicher gesellschaftlicher Sitte. Im ersten Falle wird der ganze Körper, im andern nur der obere Theil desselben gebogen.

4) Wird der ganze Körper gebogen, so müssen die Arme in gleich ovaler Wölbung etwas vorwärts fallen, die Hände ohne Zwang grade herunterhängen, doch darf die Hand nicht flach ausgestreckt seyn, der Kopf muß zuletzt erst herabsinken, die Füße in der 3ten Position geschlossen stehen, und beim Aufrichten des Kopfs und des Oberleibs muß der eine Fuß um einen Schritt zurückgesetzt werden.

5) Bei Verbeugungen vor einem Monarchen muß das linke Knie in halber Beugung liegen.

6) Der Körper muß nach einer tiefen Verbeugung sich in derselben Richtung langsam wieder erheben.

7) Wenn es der nothwendige oder vorgeschriebene Fall ist, daß man auf der Bühne neben oder doch mit dem Fürsten auf- und abgehen soll,

so muß man stets einen Schritt hinter demselben, und zwar in einer, gegen seine Person gerichteten, schiefen Richtung gehen, damit derselbe den neben ihm Gehenden stets von der Seite im Gesichte habe, ohne sich nach ihm umdrehen zu müssen.

8) Bei allen vornehmen Personen müssen die Hände des Schauspielers nur wenig bewegt werden.

9) Der Empfang oder die Ueberreichung einer Sache an einen Fürsten oder vornehmen Dame muß stets in halb gebeugter Stellung geschehen.

10) Neben vornehmen Personen muß der Hut stets unter dem linken Arme, oder doch wenigstens gegen innen zu vor sich getragen werden.

11) Beim Eintritte bei einem Monarchen wird die erste Verbeugung gleich an der Thüre, die zweite in der Mitte des Zimmers, die dritte in der nächsten zuständigen Nähe des Monarchen gemacht werden; mit der letzteren beginnt zugleich die Anrede.

12) Jene Personen, welche zu den gewöhnlichen Umgebungen eines Fürsten gehören, z. B. Kammerherrn u. dgl., machen nur eine Verbeugung beim Eintritte.

13) Wenn der Schauspieler auf der Bühne einer Dame die Hand küßt, so muß dies in einer gebeugten Stellung geschehen, dabei muß er die

Hand der Dame nicht zu sich hinaufheben, sondern sich zu derselben herabbeugen.

14) Wenn man auf der Bühne im Vorbeigehen seitwärts Jemanden grüßt, so pflegt man in einem schleifenden Gange nur mit halb vorgebeugtem Oberleibe es zu bezeichnen.

Zu der allgemeinen Lehre der Stellungen gehört auch

die Lehre vom Knieen auf der Bühne.

Hierbei hat der Schauspieler folgendes zu beachten:

1) Er muß auf der Bühne stets so knieen, daß jenes Knie zur Erde kömmt, welches der Person, vor der man knieet, entgegen steht. Steht also diese Person rechter Hand, so muß das linke Knie; steht sie links, so muß das rechte Knie zur Erde kommen.

2) Der nicht knieende Fuß muß gestreckt herausgesetzt werden, und das Knie dieses vorgesetzten Beines darf keinen spitzen Winkel bilden.

3) Der Fuß des am Boden knieenden Beines muß hinterwärts gestreckt so liegen, daß die Zehspitzen ganz flach auf dem Boden aufstehen.

4) Wer in einer bittenden Stellung niederknieet, muß seinen Körper mit in die Höhe gerichtetem Kopfe vorwärts beugen. In einer knieenden

Stellung eines abzulegendeu Schwures muß der obere Körper zurückgehalten werden.

5) Das Niederknieen überhaupt darf nie vorbereitet scheinen, deßwegen muß der Schauspieler schon früher, als der Moment des Niederknieens eintritt, seine Stellung auf eine natürlich scheinende Art darnach einrichten.

6) Bei dem Aufstehen muß man den Körper so wenig als möglich vorbeugen, sondern durch die Muskelkraft des Fußes allein das Aufstehen bewirken.

7) Auf beide Knieen zugleich niederfallen, ist sehr schwer, und kömmt selten vor; wenn es jedoch im höchsten Affecte geschehen soll, so suche man durch das Vorbeugen des oberen Körpers den Niedersturz zu erleichtern, und so den Fall zu brechen.

8) Das komische Niederknieen bindet sich an keine Regel.

9) Nichts ist lächerlicher, als wenn der Schauspieler, bevor er niederknieet, auf den Boden sieht, grade, als wenn er erst sehen wollte, ob auch der Boden an dieser Stelle rein sey, um seine Beinkleider nicht zu beschmutzen.

10) Der Schauspieler vermeide es ja, sich vor das Proscenium zu knieen. Hierher gehören noch

die Regeln, welche der Schauspieler bei dem in Ohnmachtfallen zu beachten hat.

Die Erschlaffung und Bewußtlosigkeit darf hier nicht, wie bei einem Schlagflusse, plötzlich, sondern nur allmählig erfolgen. Daher

1) muß der Schauspieler das Annähern einer Ohnmacht durch eine Schwäche des Tones und ein unsicheres Wanken des Körpers vorbereiten. Da das Bleichwerden im Gesichte auf der Bühne oft unthunlich wird, so suche man dem Gesichte eine Richtung zu geben, welche es eher dem Publikum verbirgt; auch wird die Schminke die Täuschung bei der Ohnmacht nicht so sehr stören, wenn der Schauspieler durch seine anderweitigen Geberden solche charakterisirt.

2) Man vermeide ja, bei Annäherung der Ohnmacht sich erst nach dem Flecke oder Stuhle umzusehen, auf welchen man niedersinken will.

3) Nichts darf bei der Ohnmacht plötzlich geschehen. Zuerst muß die Stimme schwächer werden, alsdann muß ein unsicheres Schwanken des unteren Körpers erfolgen, dieses muß aber noch mit dem Bestreben, sich aufrecht zu halten, sichtbar seyn. Demnächst erfolgt das in die Brustsinken des Kopfes, ein Herabhängenlassen der Hände, dann erst das Zurücksinken des Körpers, und endlich die Erstarrung.

4) Selten fällt der Schauspieler in Ohnmacht, wenn er allein auf der Bühne steht, daher muß er schon bei den Proben das Niedersinken mit seinen Umgebungen probieren, und bemüht seyn, dabei ein passendes Bild dem Publikum darzustellen, bei welchem aber die ganze Gestalt des in Ohnmacht Fallenden, als die Hauptfigur, sichtbar erscheinen muß.

5) Das Erwachen aus einer Ohnmacht muß noch langsamer und vorbereiteter geschehen, weil dies auch der Natur selbst angemessen ist. Selten erwacht man ohne Beihilfe der Umstehenden, daher muß das Erwachen mit den Hilfsleistungen dieser im Verhältnisse stehen.

6) Wenn gleich die Natur der Ohnmacht auf der Bühne, hinsichtlich der Zeitdauer, verkürzt werden muß, so muß der Schauspieler doch in so ferne ihr treu bleiben, daß das Erwachen aus der Ohnmacht stets mit dem angeblichen Alter des Schauspielers im Verhältnisse bleibe, und also der Greis viel langsamer, als der Jüngling, aus der Ohnmacht erwache.

7) Das Aufrichten des Körpers nach einer Ohnmacht muß mit der Lage desselben im Verhältnisse stehen; liegt der Schauspieler auf einem Stuhle, so erhebt sich zuerst der Kopf, dann der obere Körper, und dann erst steht er langsam auf. Liegt er auf dem Boden, so sucht er

nach Aufhebung des Kopfes, sich erst auf den Boden zu setzen, und so nach und nach mit Hilfe der aufgestützten Hände zu knieen, und endlich ganz sich aufzustellen.

8) Wird der Schauspieler bei dem Aufstehen von seinen Umgebungen unterstützt, so muß sich sein Auge zuerst an diese wenden, bevor er noch sich mit dem ganzen Körper aufrichtet, sodann stützt Er sich auf die Arme der ihn Umgebenden, und richtet sich mit derer Hilfe auf.

9) Selbst wenn der Schauspieler nach der Ohnmacht wieder aufrecht steht, muß man eine Zeit lang noch an seinem Tone und allen Bewegungen eine übergebliebene Schwäche wahrnehmen, welche nur nach und nach verschwindet.

10) Steht der Schauspieler bei dem Ohnmachtsinken allein auf der Bühne, so muß er die Annäherung des Gefühls seiner eintretenden Schwäche an irgend einem körperlichen, leblosen Gegenstande, als z. B. an einem Tische, Stuhle oder Baume, Mauerstücke u. dgl., festzuhalten scheinen, und an demselben herabsinken.

Regeln beim Sterben auf der Bühne.

Hier kömmt es auf die Art des Todes an. Als auf der Bühne vorkommende, den Tod herbeiführende Ursachen, sind die durch einen Schuß

oder Stich oder durch Gift, und endlich durch Apoplexie die gewöhnlichsten.

1te Regel. Wird der Tod durch einen Eindruck von außen bewirkt, so greift der so Verwundete zuerst und unwillkührlich an die Stelle der empfangenen Wunde. Diesen Griff begleitet er gewöhnlich mit einem unartikulirten Schmerzensausrufe; dies geschieht selbst bei jeder Verwundung, auch ohne erfolgenden Tod.

2) Bei einem Schusse oder Stiche beginnt das Sinken des Körpers mittelst eines Wankens und Kniesinkens. Sodann sucht der so Verwundete durch möglichste Anstrengung sich noch aufrecht zu halten, und hier ist es dem Schauspieler erlaubt, in etwas die Natur zu überschreiten, um mittelst seiner Stellungen ein schönes Bild vor das Auge der Zuschauer zu bringen. Dann aber sinkt er aus dieser angestrengten Erhebung in die Kniee plötzlich zusammen.

3) Nach dem Sturze sucht er sich selbst liegend noch zuerheben, bis seine Kraft ihn ganz verläßt; doch darf dieses Streben keine Grimasse seyn, oder einen allzu widrigen Eindruck hervorbringen.

4) Auch muß bei dem Falle der Schauspieler stets darauf denken, eine Lage zu gewinnen, welche ein Bild gegen das Publikum hervorbringt.

5) Das endliche Verscheiden wird durch ein Dehnen der Glieder und ein kleines Zucken bezeichnet,

welches aber ja nicht übertrieben und nur dem Auge des beobachtenden Zuschauers bemerkbar ist.

6) Geschieht der Stich oder Schuß rücklings, so sinkt der Körper mehr vorwärts, im entgegengesetzten Falle aber mehr rückwärts. Jedoch in beiden Fällen suche der Schauspieler etwas mehr auf eine Seite zu fallen; denn es gibt immer ein häßliches Bild, wenn der Körper in einer graden Linie ausgestreckt der Länge nach auf dem Boden liegt.

7) Der Sterbende kann wohl die Augen brechen, aber nie fest zuschließen, indem dies ganz gegen die Natur ist.

8) Stirbt der Schauspieler auf der Bühne an den Wirkungen eines Giftes, so äußert er das Annahen derselben durch eine gewisse bange Aengstlichkeit, Schweiß abtrocknen, Oeffnen des Halstuches u. dgl. Darauf erfolgt ein sichtbares Verbeißen der Schmerzen, dann zeigt sich Schwäche in allen Gliedern, er muß sich setzen oder legen, alsdann erst beginnen die Zuckungen der Glieder bis zum Augenblicke seines Todes.

9) Der an Gift Sterbende liegt stets gekrümmt, und niemals grade. Hierbei kann der Schauspieler, ohne die Täuschung zu stören, mit seinem Sacktuche sich die Schminke abwischen, was er bei anderen Todesarteu auf der Bühne nicht wohl thun kann.

10) Es macht einen Unterschied des Spieles nothwendig, ob der Schauspieler sich selbst vergiftet hat, oder es gar nicht weiß, von jemand Anderm vergiftet worden zu seyn. Im ersten Falle kann er, als der That und ihrer Folgen bewußt, weit weniger Angst verrathen, und darf, wie z. B. Ferdinand in Kabale und Liebe bei den Worten: »Gute Nacht, Herrendienst!« sich vorbereiten. Im zweiten Falle aber muß seine Aengstlichkeit den höchsten Grad erreichen.

11) Die schwierigste Darstellung eines Todes ist jene einer durch die allerhöchste Anspannung aller Organe und Muskeln erfolgten Apoplexie, z. B. Soliman in Zryni. Eine Heiserkeit, eine Stockung der Stimme führen zu einer krampfhaften Spannung aller Gesichtsmuskeln, diesem folgt ein Zittern, eine durch Schäumung des Mundes entstandene Unverständlichkeit der einzelnen Sylben, dann stürzt nach der letzten gewaltsamen Anstrengung der Körper plötzlich zusammen. Hier darf aber kein Dehnen der Glieder statt finden, weil die plötzliche Stockung des Blutes jede Bewegung des entseelten Körpers unmöglich macht.

Bevor ich nun diese allgemeinen Regeln beschließe, scheint es mir nothwendig, noch folgendes zu bemerken:

1) Wenn der Schauspieler lange auf der Bühne steht, ohne zu sprechen, so muß er stets bemüht seyn, seine Theilnahme durch Geberden an den Tag zu geben, ohne jedoch die Aufmerksamkeit des Publikums von den wichtigeren Momenten der Scene abzuziehen.

2) Das oft vorkommende Wort »herein« kann gesagt werden, wenn auch nicht wirklich an die Thüre geklopft wird. Das Publikum glaubt es doch, daß angeklopft worden sey.

3) Wenn der Schauspieler auf der Bühne hin und her zu gehen hat, so wende er sich nur stets gegen das Publikum um.

3) Wenn der Schauspieler zu sagen hat: »Da kömmt er!« oder: »Da ist er!« so warte er stets ab, bis er selbst den Eintretenden erblicke; denn jeder hier entstandene Fehler stört die Täuschung sehr.

II. Besondere Regeln der körperlichen Bewegung nach Verschiedenheit der Charakteristik der darzustellenden Rollen.

A. Darstellung Fürstlicher Charaktere.

1) Zur Darstellung dieser Charaktere wird hoher Anstand, würdevolle Haltung des Körpers, und ein regelmäßiger Bau desselben erfodert; dabei

muß aber jede Steifheit vermieden werden. Jede Bewegung muß etwas Edles schon an und für sich bezeichnen.

2) Im Sitzen darf der Schauspieler dieser Rollen seinen oberen Körper schon mehr wie gewöhnlich zurücklegen, die Füße weiter vorgestreckt stellen, so, daß immer das Ganze eine anständig nachläßig liegende Stellung ausdrücke.

3) Beim Eintreten muß der Fürst sich von selbst gleich auf die Seite rechts ziehen, um die erfoderlichen Stellungen der Uebrigen zu erleichtern. Tritt er aber in die Mitte eines Kreises, so muß er stets im Mittelpunkte desselben um einen Schritt tiefer als die Uebrigen stehen.

4) Der Fürst muß gewöhnlich Ruhe in allen Bewegungen zeigen. Dieses sich zu erleichtern, kann der Schauspieler sich mit einem Arme auf einen Tisch, Stuhl oder in die Seite stützen, die Hand am Säbel halten u. s. w.

5) Selbst im höchsten Affecte des Zornes vergesse der Schauspieler nicht, daß er Fürst ist; so z. B. würde ihn das Stampfen mit den Füßen, das auf den Tisch schlagen mit der Hand u. dgl. sehr übel kleiden.

6) Vorzüglich gegen Damen muß das Benehmen des Fürsten, auch in Momenten des höchsten Unwillens, selbst gegen seine Gemahlin, sehr delicat seyn. Ein bloßes Umkehren mit dem Rücken

gegen die Person ist schon ein hinlängliches Zeichen einer Ungnade. Dem Fürsten ist es auf der Bühne weniger, wie jedem anderen Charakter, zu verzeihen, wenn er sich vergißt, weil man bei ihm durch den höheren Grad von Bildung auch eine höhere Selbstbeherrschung voraussetzt.

7) Der Schauspieler vermeide ja, als Fürst an seinen Stern oder Orden selbst gedankenlos zu greifen.

8) In verkleideten Fürstenrollen muß der Schauspieler doch stets für das Publikum den Fürsten in allen seinen Bewegungen zu erkennen geben.

9) Wenn der verkleidete Fürst sich durch Abziehung eines Mantels, Oberrocks u. s. w. zu erkennen gibt, so muß dieses sehr rasch geschehen, ohne vorher durch eine lange vorbereitende Bewegung diesen Moment ahnden zu machen.

B. Darstellungen hoher adelicher Charaktere.

1) Derlei Charaktere sind oft durch die Schattirungen darzustellen schwierig, welche sie in ihren so verschiedenartigen Verhältnissen, bald befehlend, bald gehorchend, bald mit stolzer Würde, bald mit schmeichelnder Unterwürfigkeit bezeichnen müssen. Eine abgeschliffene Feinheit ist die Basis ihrer charakteristischen Darstellung.

2) Ihr Benehmen gegen Monarchen ist in der Regel stets unterwürfig und einschmeichelnd zuvorkommend; gegen Jene, von welchen sie etwas wünschen, zuvorkommend höflich; gegen ihres Gleichen versteckt und fein, geheimnißvoll und doch eine Offenheit affectirend; gegen Niedere stets imponirend, oft auch derb und anmaßend.

3) Der feine Hofmann hat stets einen leisen, schwebenden Gang, er hält den oberen Körper stets zu einer Verbeugung bereit, sieht selten dem Höheren oder seines Gleichen in's Gesicht, und benützt häufig das Händespiel zur Deckung seiner Verlegenheit. Er weiß der kleinsten Sache eine Wichtigkeit zu geben.

4) Seine Bewegungen sind nie schnell, und man muß ihm das Bestreben ansehen, etwas thun zu wollen, was er im Grunde doch nicht thun will.

5) Dergleichen Rollen müssen in der Regel mit einem weichen Organe, geschmeidigen Körper, und in einem durch die Tanzschule gebildeten Gange gegeben werden. In gestickten Hofkleidern, mit Chapeaubas und Degen zu spielen, fodert eine eigene Tourniere, welche heut zu Tage auf der Bühne sehr vernachläßiget wird.

C. Darstellung der Ritterrollen.

Hier zeigen sich öfters die gröbsten Mißgriffe, weil so viele Schauspieler, so wenig mit der

Geschichte bekannt, sich so höchst unrichtige Begriffe dieser Charaktere machen, und wenig bedenken, daß zwischen Festigkeit und Grobheit, Biederherzigkeit und Plumpheit, Tapferkeit und Schlaglust ein großer Unterschied sey.

1te Regel. Der Schauspieler muß in diesen Rollen stets einen festen, graden Gang behaupten.

2) Er darf hier eher, als in anderen Rollen, den Einen Arm in die Seite stellen, oder an das Schwertheft stützen.

3) Wenn er nicht mit geschlossenem Helme und Visir kommen muß, so behalte er doch nicht immer den Helm auf dem Kopfe; so ungesittet waren die Ritter nicht.

4) Eben so wenig behalte er immer die Ritterhandschuhe an den Händen, oder das Schwert im Hause stets an der Seite.

5) Alle Bewegungen des Ritters sind einfach, edel und stark gezeichnet. Sein Blick ist stets grade auf den gerichtet, mit dem er spricht. Kein Händespiel, als reiben, die Hand auf den Rükken halten, kein schnelles Umdrehen, keine geschmeidige Verbeugung mit gekrümmtem Rücken sind dem Ritter zuständig.

6) Der Schauspieler berücksichtige in diesen Rollen stets, ob er als Ritter im Harnische, oder im Hause oder im Putzanzuge beim Bankett sey,

und richte darnach seine Bewegungen, so wie sein Costüm.

7) Ein überladener Federnschmuck entstellt, 3 hohe Federn, eine goldene Halskette und hohe Sporne waren die Ritterzierden. Schmucksteine tragen nur Fürsten.

8) In allen seinen Bewegungen, wie auch beim Handschlage, darf der Ritter sich kraftvoller ausdrücken.

9) Wenn er geharnischt ist, so vergesse er doch selbst im höchsten Affecte nicht, daß er einen Harnisch habe, und also sich nicht so leicht bewegen könne.

D. Darstellung der Liebhaberrollen.

Diese so wichtige Darstellungslehre zerfällt wieder in zwei Abtheilungen:

a) Allgemeine Regeln über Darstellung der Liebhaberrollen.

1) Bei einem richtigen Ebenmaaße seines Körperbaues, und einem wohlklingenden, weichen Organe, muß der Schauspieler dabei ein offenes, freundliches, wenn gleich nicht immer ein schönes Gesicht von Natur aus besitzen. Sein Auge muß sprechend und nicht zu klein, sein Mund nicht zu breit, und seine Zähne nicht mangelhaft seyn. Oft kann hier durch Kunst der Mangel der Natur hie und da ersetzt werden.

2) Sein Gang muß ungezwungen frei, grade und dabei doch fest seyn.

3) Er muß in seinem Tone oder vielmehr in seiner Aussprache jene Geschmeidigkeit besitzen, welche den Zuhörer bei Schilderung seiner Empfindungen für ihn einnimmt.

4) In allen seinen Bewegungen darf nichs Widriges, sondern etwas Malerisch-Schönes liegen. Das individuelle Alter des Schauspielers kömmt in dem Besitze aller erwähnten Eigenschaften weit weniger in Betracht; denn ein Lang, Beck und Opitz bewirkten im 45ten Lebensjahre die höchste Täuschung im Fache der Liebhaber.

5) Der Schauspieler muß in diesen Rollen vorzüglich darauf bedacht seyn, eine schön geformte Hand zu zeigen. Eine etwas lange Hand kann durch einen verlängerten Aermel des Rockes verkürzt werden, da die sonst so dienlichen Manschetten außer Mode sind.

6) Man vermeide so manche Angewohnheiten, welche bei dem Liebhaber auf der Bühne weit mehr, als im wirklichen Leben auffallen, z. B. mit der Hand durch die Haare fahren, an der Halskrause zupfen u. s. w.

7) Es ist häufig der Fehler unserer Theaterliebhaber, daß sie mehr wie andere Schauspieler mit den Logen und dem Parterre liebäugeln, und dabei sich weniger mit ihrer Geliebten auf

der Bühne zu beschäftigen scheinen; grade sie sollten am wenigsten für irgend einen Gegenstand außer der Bühne empfänglich seyn.

8) Der Schauspieler glaube doch ja nicht, durch einen süßlichen Ton dem Charakter eines Liebhabers desto mehr zu entsprechen; dieser paßt höchstens für die Darstellung eines faden Gecken, z. B. Brandchen.

9) Der Liebhaber muß sich allerdings mit größerer Sorgfalt costümiren, doch vermeide er alle Ueberladung und Ziereien, und mache keine Musterkarte der Mode aus sich.

10) Die innere leidenschaftliche Bewegung des Liebhabers muß sich nicht durch heftige und schnelle Geberde, sondern in der angenehmen Wärme des Tones, im Feuer seiner Rede, und in dem Feuer seiner Blicke aussprechen.

b) Besondere Regeln für die Darstellung der Liebhaberrollen nach dem Hauptunterschiede in tragische und Conversations-Liebhaber.

I. Tragische Liebhaberrollen.

1) Diese Gattung ist im Grunde weniger schwierig, als jene im Lustspiele; denn die ganze innere Wesenheit des tragischen Liebhabers ist schon in der tragischen Dictur der Rolle gegründet, und

alle ihre Umgebungen dienen dazu, die Theilnahme für sie zu gewinnen. Dagegen der Liebhaber im Lustspiele gegen die komischen Umgebungen zu kämpfen hat, wenn er sich für das Interesse der Zuschauer geltend machen will.

2) Der Schauspieler vermeide bei diesen Rollen das oft so angewöhnte Stöhnen im Athemholen und die zu häufigen unartikulirten Töne o!

3) Es ist sehr unrichttig, wenn der Schauspieler, wenn er von seinen Thränen zu sprechen hat, immer auch eine Thräne aus den Augen zu wischen scheint, oder bei der kleinsten Veranlassung das Schnupftuch zieht. Grade dies stört die Täuschung, statt dieselbe zu befördern.

4) Der Schauspieler bemühe sich, schon in der Betonung einer Stelle jene innere hohe Rührung auszudrücken, welche das Gefühl des Zuhörers ergreifen muß.

5) Der tragische Liebhaber übe sich, im Gange, Blicke und jeder Geberde schon einen inneren Schmerz selbst ohne Worte auszudrücken.

6) Bringt er es so weit, daß sein inneres Gefühl ihn selbst ergreift, so hüte er sich, von demselben sich äußerlich so hinreißen zu lassen, daß er dabei im Tone unverständlich werde.

7) Man glaube ja nicht, daß man mit einer Schauspielerin auf der Bühne die Rolle des tragischen Liebhabers besser darstelle, wenn sie die Geliebte

des Schauspielers auch außer der Bühne ist. Im Gegentheil würde dieses den Schauspieler zu sehr zerstreuen, und im Feuer der darzustellenden Leidenschaft würde es ihn über die Grenze der Kunst und der Natur zu nahe bringen.

8) Der tragische Liebhaber muß von dem Geiste seiner Rolle, von seiner Situation so ganz erfüllt seyn, daß es ihm gleichsam unbewußt ist, ob eine mehr oder weniger reizende Geliebte vor ihm auf der Bühne steht.

9) Der tragische Liebhaber unserer neueren, hochtragischen Schicksalstragödien, z. B. ein Siegismund im Leben ein Traum, ein Jaromir in der Ahnenfrau, ein Hugo in der Schuld, geht gewöhnlich sehr von jener Natur ab, welche im wahren bürgerlichen Trauerspiel gefodert wird. Seine Geberden sind nicht selten überladen. Diesfalls nehme der junge Künstler sich nicht davon ein Vorbild. Oft grenzen jene Geberden an das Benehmen eines Rasenden oder Wahnsinnigen. Rein tragische Charaktere, wie die eines Ferdinands in Cabale und Liebe, eines Hamletts, Lears u. dgl. sind als Muster zu wählen.

10) Vorzüglich der tragische Liebhaber hat sich jene Regeln eigen zu machen, welche vom Knieen, Ohnmachtfallen und Sterben auf der Bühne oben angeführt worden sind.

II. Liebhaberrollen im Conversations-Lustspiel.

1) Diese muß der Schauspieler in Gang und Geberde freier und leichter geben.

2) Er muß eine größere Abgeschliffenheit des ganzen Spieles schon in jeder einzelnen Manier zu erkennen geben.

3) Scherz und Laune sind die Würze des Lustspiels; diese zu erwecken, gehört dem eigentlichen Komiker an; der Liebhaber muß daher dessen Spiel so viel möglich unterstützen, und darf in den komischen Scenen die Aufmerksamkeit nicht auf sich ziehen, wenn dadurch der komische Effect gestört wird. Jedes Einzelne muß anf der Bühne zur Vollkommenheit des Ganzen wirken, und es verdient immer eine starke Rüge, wenn, wie es nicht selten der Fall ist, der Schauspieler seine Rolle im Schauspiele vernachläßiget, wenn sie nicht an und für sich auffallend ist. Sehr oft liegt die ganze Wirkung nur in, dem Zusammengreifen aller bei der Scene betheiligten Personen.

4) Der Liebhaber in einem Lustspiele muß vorzüglich darauf bedacht seyn, in stummen Scenen durch sein Mienenspiel die Handlung zu begleiten, und nie darf er ganz theilnehmungslos bei der Handlung scheinen.

5) Da in diesen Rollen sehr oft Verkleidungen vorzukommen pflegen, so beachte der Schauspieler dabei, daß er nicht durch gewechselte Kleidung oder durch eine aufgestülpte Perüke, sondern auch durch Ton und Geberde den angenommenen Charakter bezeichne.

6) Alle diesfalsige Uebertreibungen, als z. B. das so häufige und komische Tobacknehmen aus einer ungeheuern Dose, das Federnstecken hinter die Ohren 2c., sind gänzlich, als unserer heutigen Sitte zuwider, zu unterlassen.

7) Der Liebhaber im Lustspiele muß vorzüglich einen Anstrich von galanter Sitte sich eigen machen, und dabei nicht zu einem faden verliebten Gecken herabsinken.

K. Darstellung der sogenannten Charakterrollen.

Im weiteren Sinne ist jede Rolle eine Charakterrolle, weil jede Rolle irgend einen bürgerlichen Charakter hat. Im engeren Sinne aber nennt man jene Rollen Charakterrollen, wo irgend ein ausgezeichneter Charakter als ungewöhnlich hervorstechend ist.

Oft nimmt man in diesem Sinne auch jene gesetzten Liebhaber in schon reiferen Jahren, bei welchen nicht die leidenschaftliche Liebe allein, sondern noch ein anderes Motif der Beweggrund der

Handlung ist, z. B. ein Philipp Brock in den Mündel, Reinhold in den Hagestolzen u. dgl. Das Motif der Handlungen in solchen Rollen muß entweder an und für sich edel seyn, oder doch von einer Seite als edel können entschuldigt werden. Oefters sind diese Rollen schwierig, weil eine größere Anstrengung zur Unterdrückung leidenschaftlicher Gefühle dabei erfodert wird, und sie mit hoher Ruhe gegeben werden.

1te Regel. Da in diesen Rollen die Situationen mehr und öfter als in den übrigen abwechseln, so muß es die erste Sorge des Schauspielers seyn, stets eine vorzügliche Ruhe sich eigen zu machen. Je kälter er hier scheint, desto mehr werden seine Handlungen auffallen, besonders wenn er die Kunst besitzt, auf gewisse Momente Feuer und Kraft zu werfen, und gleich wieder in seine volle Ruhe zurückzutreten.

2) In allen Charakterrollen ist stets ein Hauptzug vorstehend, und beherrscht gleichsam die ganze Rolle, z. B. eine besondere Gutmüthigkeit oder eine unzubestechende Festigkeit. Diese dominirenden Züge fasse der Schauspieler richtig auf, und stelle sie consequent dar.

3) Die Natur dieser Rollen erheischt es, daß durchaus sie mit einer ernsten Würde gegeben werden. Alle Bewegungen, selbst sein Costüm, müssen gesetzt und solide erscheinen.

4) Ist die Charakterrolle zugleich Liebhaberrolle, so muß der Schauspieler sich nie zu dem jugendlichen Feuer, wenigstens nicht in seinen Geberden, hinreißen lassen, wenn er gleich in seinen Ton alle zarte Wärme legen darf. Bei ihm muß jede leidenschaftliche Aufwallung von der ruhig prüfenden Vernunft besiegt erscheinen; selbst der höchste Grad des Schmerzens berechtigt ihn nicht zu solchen Geberden, welche der Jugend anständig sind, und in einem dumpfen, gepreßten Tone; in seinem Gesichte muß der Abdruck seines schmerzlichsten Gefühles liegen.

5) Insofern diese Charakterrollen nicht mit einer Liebhaberrolle in Verbindung stehen, sind auch alle hier angegebene Regeln für die Rollen edler und ernster Väter anwendbar.

F. Darstellung der Chevaliers und Bonvivants.

Diese Gattung Rollen fodern eine vorzügliche ungezwungene Leichtigkeit in allen Bewegungen. Ehemals begriff man unter der Benennung Deutsch=Franzosen ein ganz eigenes Fach, und das früher dabei gewöhnliche Spiel in gestickten Kleidern mit Chapeaubas und Degen und Haarbeutel, ist heut zu Tage sehr aus der Mode gekommen. Uebrigens ist dem Schauspieler, welcher

das Fach der Chevaliers spielt, sowohl der gute Tanzunterricht, als auch die Französische Sprachkenntniß sehr zu empfehlen.

Ins Besondere aber halte er sich an folgende Regeln:

1) Sein Gang muß leicht, seine Geberde und seine Aussprache fein und geschmeidig seyn.

2) Er muß in seinem ganzen Wesen zu erkennen geben, daß ihm das Leben mit der feineren Welt nicht unbekannt sey.

3) Vorzüglich ist die Bewegung seiner Hände häufiger als in anderen Rollen, auch kann er stets seine Hände mit irgend einem Gegenstande beschäftigen.

4) Eine gewisse Selbstzufriedenheit und eine daraus entstandene ungezwungene Keckheit bezeichnet den Charakter eines Bonvivant.

5) Doch muß unter diesen ein Unterschied gemacht werden hinsichtlich ihres individuellen Standes, so z. B. benimmt sich der Bonvivant von vornehmer Bildung anders, feiner und einschmeichelnder, als der Bursche auf Universitäten, obschon Leichtsinn bei beiden sichtbar seyn muß.

6) Der Schauspieler vermeide dabei allen Pathos im Sprechen; er spreche schnell und deutlich.

7) Hier ist ihm auch erlaubt, die zweite Position der Füße anzunehmen.

8) Selbst bei seinen Verbeugungen, so wie beim Händeküssen, darf er sich freier und leichter benehmen, auch wohl die Hand der Dame zu sich heraufheben; doch darf er nie die Grenzen des sittlichen Anstandes verletzen.

G. Darstellung der Naturburschen.

Der auf der Bühne darzustellende Naturmensch ist jener Character, welcher in allen seinen Ausdrücken jenen natürlichen Eingebungen sich hingibt, die aus dem reinen und richtigen Naturgefühle des sittlichen Rechtes, ohne Berücksichtigung conventioneller Regeln, entspringen. Der Unterschied zwischen Naturmensch und naiven Charakteren auf der Bühne besteht darin, daß der naive Mensch wohl so spricht, aber nicht so handelt, wie jener; daß er weit mehr Schüchternheit, als jener, verräth, und bei aller Naivität doch mehr Bildung zu erkennen gibt. Der Schauspieler hat, hinsichtlich der vorgezeichneten Naturburschen, auf folgende Regeln zu achten:

1) Er darf in solchen Rollen sich keineswegs roh und ungeschliffen benehmen, nur eine freimüthige Ungezwungenheit in Gang, Stellung und Geberde muß ihn auszeichnen, ohne den natürlichen Anstand dabei aus den Augen zu setzen.

2) Er darf also nie dem Publikum den Rücken zeigen, die Beine über einander werfen, noch mit den Händen auf seine Beine schlagen.

3) Der freimüthige Ton seines Ausdrucks, ein freier offener Blick, ein richtig bezeichnetes Gefühl dessen, was von Natur aus schön und recht ist, charakterisirt den Naturmenschen.

4) Obschon es in der wirklichen Welt auch natürlich bösartige Menschen gibt, so pflegt auf der Bühne doch der Naturmensch stets gut und liebenswürdig dargestellt zu werden. Natürlich, böse Charaktere werden darunter nicht verstanden.

5) Sehr leicht kann der Naturbursche in's Lächerliche fallen, und dann verfehlt er ganz den Charakter. Wenn z. B. Anton in den Jägern auf die Frage des Cordellchen: »was haben sie geschossen?« und bei seiner Antwort: »eine wilde Katze« das Cordellchen fixirt, so wird es lächerlich, und Anton ungezogen; spricht er aber diese Worte ohne alle Beziehung und ohne dabei Cordellchen zu fixiren, so ist es natürlich, und er scheint nicht grob und boshaft. So ist dieser Anton in den Jägern ein Naturmensch, Anton in den Verwandtschaften aber naiv.

H. Darstellung der Intriganten-Charaktere.

Intrigant nennt man jenen Charakter, welcher durch alle, ihm zu Gebote stehende, jedoch ohne gewaltsame und auffallende Weise angewandte Mittel den Zweck seines eigenen Vortheils mittel- oder unmittelbar zu erreichen sucht. Dadurch unterscheidet er sich vom offenen Bösewichte. Er ist in seinen Planen versteckt, in ihrer Ausführung fein, behutsam und schleichend; er nimmt stets zum Anhängeschild seiner Handlungen das Scheinbar-Gute. Verstellung, auf das Studium aller menschlichen Schwächen, und überhaupt auf genaue Menschenkenntniß gegründet, ist die Basis seiner Handlungsweise; und der Schauspieler muß, mittelst seines Beobachtungsgeistes, sich diese Menschenkenntniß erworben haben. Dieses Rollenfach ist das schwierigste, und in den Augen des ungebildeten Publikums das undankbarste.

Gewöhnlich und sonderbar genug wird das Fach der Intrigants und Chevaliers durch denselben Schauspieler besetzt, und doch darf er die Benehmungsweise der Letztern nicht bei seinen Intriganten-Rollen anwenden; denn in diesen spricht er langsam und bedacht, auch ist sein Gang schleichend, wo hingegen der Chevalier bei einer schnellen Sprache sehr leichtfüßig gehen kann.

Für den Schauspieler des Intriganten-Rollenfachs sind folgende Regeln zu beachten:

1) Bei dem Studium einer Intriganten-Rolle muß der Schauspieler vorzüglich sich mit dem Inhalte des ganzen Stückes bekannt machen, um genau zu bemessen, wie er sein Spiel consequent durchführen soll; versäumt er dieses, so wird er wohl Stellenweis, aber nie durchaus die Rolle richtig darstellen.

2) Der Schauspieler glaube ja nicht, durch körperliche Häßlichkeit oder durch Verzerrung der Gesichtszüge seinem Charaktergemälde einige Vollkommenheit zu geben; wenn auch gleich vollendete Bösewichter und Tyrannen ein wildes, oft abschreckendes Aeußere haben können, so muß doch der feine Intrigant durch ein gefälliges Aeußere suchen, sich einzuschmeicheln, um dann desto leichter und sicherer das Vertrauen zu gewinnen, und solches zu seinem versteckten Zwecke zu benützen.

3) Der Intrigant muß ein vorzügliches Mienenspiel besitzen, und stets Herr aller seiner Gesichtszüge seyn.

4) Grade das, was ihn am meisten interessirt, muß er gar nicht zu beachten scheinen, und der nichtssagenden Kleinigkeit einen Grad von Wichtigkeit zu geben wissen.

5) Leises Auftreten im Gange, eine geschmeidige Bewegung des Körpers, ein langsames, und ja nicht allzu lautes Sprechen, ein fast immer lächelndes Gesicht, sorgfältig gewählte Kleidung nach dem individuellen Unterschiede des Standes, eine kalte Ruhe, selbst in den Momenten der Leidenschaft und des höchsten Unwillens, sind die Haupterfodernisse des Intriganten.

6) Da der feine Intrigant seinen Wirkungskreis größten Theils in der Berührung gebildeter Stände findet, so muß er auch mit den Sitten der feineren Welt bekannt seyn, und solche ohne alle Affectation in Anwendung zu bringen suchen.

7) Nur in einem Monolog oder bei einer für sich (á part) gesprochenen Rede darf er durch schärfere Betonung und Blicke sein intrigantes Wesen einigermaßen äußerlich zu erkennen geben.

8) Nur durch den Erfolg seiner Handlungen wird der Intrigant dem Zuschauer erst ganz kenntlich; nie aber soll er es durch Grimassen gleich bei seinem Auftreten bemerkbar machen.

9) Selbst in Monologen soll der Schauspieler dieser Rollen nie allzulaut sprechen, denn die Täuschung geht verloren, wenn der Zuschauer bei dem lauten Aussprechen der Intriganten-Plane zu dem Gedanken verleitet wird, daß ja wohl man auch in dem Hause, in welchem der Intri-

gant sein Vorhaben mit so lauter Stimme verkündet, alle Menschen es hören könnten.

10) Es hängt stets davon ab, aus welchem Grunde oder in welcher Absicht der Intrigant handelt, ob Liebe, Haß, Habsucht oder Rache die Triebfedern seiner Intrique sind. Der Intrigant aus Liebe ist der verzeihlichste, und auch in der Darstellung der am wenigst schwierigste; außer den Absichten seiner durch Intrique zu befriedigenden Leidenschaft kann er sogar ein guter Mensch seyn. Der Intrigant aus Haß wurzelt schon tiefer, und äußert sich auch in den entfernten Berührungen, wo er seinen Haß, selbst ohne Gewinn eines eigenen Vortheils, befriedigen kann. Der Intrigant aus Habsucht handelt schon weniger versteckt, weil er durch die Gierde der Habsucht sich stets verräth. Jener aus Rache ist der fürchterlichste, kälteste und unversöhnlichste; oft sinkt er zum Mörder herab. Nach diesen Motiven muß der Schauspieler sein Spiel bemessen.

I. Darstellung der Tyrannen — Bösewichter.

Beide Rollen unterscheiden sich nach ihrer Charakteristik dadurch, daß der Tyrann gewöhnlich auch die Mittel und die Gewalt in Händen hat, sein schändliches Vorhaben in's Werk zu setzen;

der Bösewicht aber aus Mangel derselben mehr verschlossen zu Werke geht. Der Charakter eines Tyrannen kann sich eben so gut in einem Familienverhältnisse, wie auf einem Throne entwickeln. Das Wort Tyrann wurde ehemals nicht immer in dieser gehässigen Bedeutung genommen, sondern bezeichnete an manchen Orten, z. B. in den kleinen Staaten Italiens, den souverainen Fürsten, welcher dabei ein edler Mensch seyn konnte. So z. B. darf der Tyrann Hugo in der Zauberin Sidonia gar nicht in dem heutigen Sinne eines Tyrannen dargestellt werden. Eben so wenig waren unsere alten Welteneroberer solche Tyrannen.

Nur Derjenige ist als Tyrann zu charakterisiren, welcher die in Händen habende Gewalt, mit Verachtung aller bürgerlichen und oft auch natürlichen Gesetze, zur Befriedigung seiner persönlichen Leidenschaften mißbraucht. Zur richtigen Darstellung eines Tyrannen beobachte der Schauspieler folgende Regeln:

1) Der Tyrann tritt entweder im Gefühle und Bewußtseyn seiner Gewalt und Macht, oder in Furcht vor einer Gefahr auf. Im ersten Falle ist sein Gang fest und langsam, im zweiten auch fest, aber schnell und ängstlich.

2) Der Tyrann ist in allen seinen Bewegungen gebietend, im Sprechen kurz und einsilbig, das

Auge starrend, aber doch Alles beobachtend, im Gesichte blaß, seine Stimme rauh, sein ganzes Wesen abschreckend.

3) Doch hüte sich auch in diesen Rollen der Schauspieler vor jeder Verzerrung des Gesichts, denn selbst die starre Kälte desselben läßt dies nicht zu.

4) Bei jedem Einwurfe oder Widerstande bleibt der Tyrann, so lange jener nur in Worten besteht, kalt, und drückt seinen Unmuth durch Verachtung aus.

5) Das bei so manchen Schauspielern in diesen Rollen übliche Zähnknirschen ist als höchst unanständig auf der Bühne zu vermeiden.

6) Da das gewöhnliche Ende der Tyrannen auf der Bühne der Tod ist, so darf der Schauspieler dabei wohl im Niederfallen seine ohnmächtige Wuth durch eine etwas stärkere Körperbewegung ausdrücken, aber dabei nicht übertreiben. So z. B. darf er wohl im Fallen noch mit dem Schwerte um sich hauen, aber es ist höchst unanständig, sich am Boden liegend, noch convulsivisch zu bäumen.

7) Selbst da, wo der Tyrann sich freundlich und gefällig zeigen will, muß selbst in seiner Freundlichkeit etwas Abschreckendes kennbar seyn.

In Hinsicht der darzustellenden Bösewichte benütze der Schauspieler folgende Regeln:

1) Der Bösewicht tritt stets langsam und bedächtig mit finsterem Ernste auf, ausgenommen, wenn er durch Furcht, Angst u. dgl. getrieben wird.

2) Seine Stellungen und Benehmen stehen zwischen denen eines Chevaliers und eines Tyrannen in der Mitte. Er handelt mehr versteckt als dieser, und doch mit einer kälteren Zuversicht wie jener.

3) Doch ist er selbst in seinem galanten Benehmen stets abstoßend und unangenehm.

4) Kaltes Lächeln, Spott mit Verachtung, und Heuchelei müssen in seinem Gesichte sich ausdrükken; ein schleichender Gang, ein seitwärts umherschweifender Blick, und eine kurze Bewegung der Hände charakterisiren ihn.

5) Der kalte Bösewicht ist furchtsamer als der Tyrann. Bei dem kleinsten Verdachte wird sein Blick mißtrauisch; sobald er jedoch nichts befürchten zu müssen glaubt, ist er wieder kalt und fest, und scheint determinirt.

6) Schlau Alles ausforschend zeigt er sich stets aufmerksam auf Alles, was ihn umgibt.

7) Was er thut, thut er langsam, bedächtig, überlegt.

8) Seine Umgebungen, selbst seine wenigen Vertrauten, blickt er stets scharf und mißtrauisch an; höhere und mächtigere Menschen, als er

selbst ist, schielt er stets mit unstetem Auge und lächelnder Miene an.

9) Der kalte Bösewicht ist stets geizig, nur da nicht, wo seine Freigebigkeit seine Plane befördern kann.

10) Thut er aber aus Absichten selbst etwas Gutes und Edelscheinendes, so muß man ihm dabei einen gewissen Zwang in seinen Mienen ansehen.

11) Eine hagere Körpergestalt und scharfe Züge passen sehr vortheilhaft zur Darstellung dieser Charaktere.

12) Der kalte Bösewicht kann durch ein Händespiel, z. B. Reiben der Hände, das Beschauen seiner Fingerspitzen u. dgl. sich sehr gut auszeichnen.

13) Der kalte Bösewicht thut stets geheimnißvoll, und legt auf die unbedeutendsten Dinge eine Wichtigkeit, eben so wie er über das Wichtigste leicht hinweg zu gehen scheint, nachdem es seine Absicht erheischt.

14) Oft thut er dieses auch, um die Aufmerksamkeit Anderer von dem eigentlichen Gegenstande seiner Absicht abzulenken.

K. Darstellung des geizigen Charakters.

Der Hauptzug eines Geizigen ist, daß er selbst Alles zu besitzen wünscht, ohne es genießen zu wollen, daß er es eben so wenig mit Andern,

als mit sich selbst gut meint, folglich keinem Menschen das Gute und Schöne gönnt.

1te Regel. Sein Aeußeres auf der Bühne ist hager, eingefallen und blaß.

2) Ihn charakterisiren eine leise, etwas heisere Stimme, ein kurzer schneller Gang, ein blinzendes Auge, welches vom Boden aufwärts umherspähet, und ein etwas vorhängender Körper.

3) Der Schauspieler muß in seinem Spiele eine mühsam unterdrückte Begierde des Besitzes einer Sache ausdrücken, auch ohne zu sprechen.

4) Stets zeigt er eine gewisse Unruhe in seinem Benehmen.

5) Alles, was er anfaßt, greift er krampfhaft fest an; Alles, was er hingibt, geschieht sehr zögernd, und selbst von den unbedeutendsten Dingen, welche sein Eigenthum sind, trennt er sich höchst ungern.

6) Der Geizige kann nichts auf der Erde liegen sehen, was ihm nur irgend noch zu seinem Gebrauche dienlich scheint, z. B. eine Nadel, ein Zwirnfaden u. dgl.

7) Kurze Aermel, eine weit vorstehende knöcherne Hand mit langen Fingern, im Ganzen eine Spinnengestalt, charakterisiren ihn sehr gut.

8) Sehr unrecht ist es, wenn der Schauspieler in der Rolle eines Geizigen irgend etwas thut,

was seinem Charakter zuwider ist, z. B. viel schnupft, und Andern Toback anbietet.

9) Er ist in seinem Benehmen oft kriechend, sobald für ihn auch nur der kleinste Vortheil entspringen kann, nie scheint er stolz; er ist sehr wenig gesprächig, ausgenommen, wenn es um Geld und Gold sich handelt.

10) In seiner Kleidung ist er stets einfach und spärlich, doch nie zerrissen, wohl aber ausgebessert, und alle dunkle Farben stehen am besten mit seiner hageren Gestalt und seinem blassen Gesichte in Harmonie.

L. Darstellung der sogenannten Dümmlinge und Einfaltspinsel.

Gewöhnlich sind Dümmlinge auf der Bühne jugendliche Charaktere; doch lassen sich die diesfalsigen Regeln auch bei älteren dummen Bedienten-Rollen anwenden.

1te Regel. Der Dümmling muß durchaus schärfer gezeichnet seyn, als der gewöhnliche einfältige Mensch; auch werden sie meistens nur in Bauern- und Bedienten-Rollen — die letzteren aber auch selbst in den Charakteren aus höheren Ständen dargestellt.

2) Man hüte sich ja, einen graden, biederen Landjunker als einen Einfaltspinsel darzustellen.

3) Der Dümmling hat einen nachläßigen, ungeregelten und plumpen Gang.

4) Er läßt seine Arme grade am Leibe herabhängen, und biegt den oberen Körper etwas vor.

5) Den Kopf hält er steif, und sieht mit stierem Blicke stets demjenigen in's Gesicht, mit dem er spricht.

6) Er lächelt über Alles, was er nicht versteht, überhaupt ist sein Gesicht selten ernst und nachdenkend.

7) Wenn er lacht, so hält er gewöhnlich den Mund etwas offen, und man sieht ihm, sobald er nicht auf seinem rechten Platze zu stehen glaubt, die Langeweile und die Lust zum Gähnen an.

8) Etwas hohe dunkle Augenbraunen, ein großer Mund, dünnen Hals, spitze Nase und sehr nachläßigen Gang werden ihn sicher charakterisiren.

9) Der Einfaltspinsel kann und soll in seinem Gange und Benehmen schon mehr Anstand als der Dümmling verrathen; seine Manieren sind nicht plump, aber im Sprechen verräth er eine gewisse Schüchternheit, welche mit Verwunderung und Anstaunen alles dessen, was er sieht und hört, und nicht gleich begreifen kann, sich vermischet.

10) Sehr richtig zeichnet es den Einfältigen aus, wenn er etwas schnell, aber dabei etwas linkisch und unbeholfen sich bewegt, Jedem zuvorkommen

will, aber dabei immer mit seinen Füßen, Händen und mit seinen Umgebungen in Collision zu kommen scheint.

11) Der Einfältige darf sein Gesicht nicht wie der Dumme malen; er darf nicht, wie dieser, etwas hochrothe Wangen und einen vorstehenden Kinn haben, sondern bloß bei einem etwas tiefliegenden Auge einen nichtssagenden starren Blick annehmen.

12) Im Costüm muß der Einfältige immer anständiger, und nicht so nachläßig seyn, wie der Dumme; beide müssen jedoch äußerlich alles Komische meiden.

M. Darstellung junger Bauernbursche.

Der Schauspieler hüte sich, diese Rollen mit einem Anstriche von Dummheit zu geben, weit mehr nähere er sich dem Charakter des Naturburschen. So z. B. ist ein Landjunker im Intermezzo ein Naturmensch; der Knecht in das war ich aber ein Bauernbursche.

1te Regel. Der jugendliche Bauernbursche muß auch einen gewissen ländlich-natürlichen Anstand zeigen, grade gehen und stehen, ohne doch eine nach der Tanzschule gerichtete Position anzunehmen.

2) In seinem Tone muß er eine freimüthige Herzlichkeit ausdrücken, ohne declamiren zu wollen.

3) In seinen Affecten darf er schneller aufbrausen, auch sich in seinen Geberden schneller bewegen, wie der Anstands-Liebhaber.
4) Ueberhaupt ist er weniger an die äußeren Schönheitsformen gebunden. So z. B. eine geballte Faust, ein stärkeres Bewegen der Arme, ein in die Seite Stemmen beider Arme ist ihm erlaubt.
5) Er tritt fest, aber doch nicht plump ein; kömmt er an vornehme Orte in der Stadt, so darf er wohl über alles ihm Neue seine Verwunderung zeigen, aber dabei ja nicht in's Komische fallen, wenn sein ganzer Charakter nicht komisch angelegt ist.

N. Darstellung komischer Charaktere.

Diese Charaktere sind größten Theils nicht sehr jugendlich, und wenn sie es sind, so treten bei ihrer Darstellung vorzüglich noch jene Regeln in Anwendung, welche von den dummen und naiven Charakteren angegeben wurden. Das eigentliche Komische, als die Seele des Lustspiels, liegt nicht nur in dem komischen Charakter des Einzelnen an und für sich, sondern größten Theils in der Zusammenstellung der Situationen, im Witz des Ausdrucks u. s. w. Es kömmt bei dem Komiker immer darauf an, auf welche Weise er komisch handelt oder sich benimmt, und welchen individuellen Charakter er behauptet. So sind z. B. ein komischer

Bedienter und der Haushofmeister Bittermann ganz verschiedene Komiker von dem Amtmanne Riemer in der Aussteuer oder vom Hippeltanz. Der komische Schauspieler hat besonders folgende Hauptregeln zu beobachten:

1) Der komische Schauspieler muß vordersamst überdenken, welche Gattung von Komik er in dem Charakter zu beachten hat, um ja nicht gemein zu werden.

2) Er muß bemessen, ob das Komische in seiner Rolle an und für sich, oder in dem Zusammentreffen der Umstände und Situationen liege.

3) Ob ferner das Komische in dem Aeußeren seiner Persönlichkeit, oder in seiner Handlungsweise, oder in beiden zugleich liege.

4) Jede Uebertreibung im Kostüme, im Tone und Geberde muß der Schauspieler sorgfältigst vermeiden.

5) Dagegen paßt oft sehr vortheilhaft zu solchen Charakteren ein gewisses angenommenes Benehmen, z. B. ein Sprichwort, eine kleine Bewegung des Kopfes, der Hände u. s. w., was, wenn es nicht zu oft und nicht am unrechten Orte angebracht wird, einen echt-komischen Effect bewirkt.

6) Der komische Charakter ist entweder durch einen lächerlichen Geiz, eine stupide Dummheit, eine äußerliche Mißstaltung, oder oft auch durch ein

angenommenes lächerliches Wesen vorgezeichnet; die letztere Art bildet das Fein-Komische.

7) Da, wo die Komik im Charakter liegt, muß der Schauspieler stets bedacht seyn, das in Sprache und Geberde herauszuheben, was diese Charakter-Eigenschaft am sichersten ausdrückt.

8) Liegt das Komische in der Situation, so darf der Schauspieler diese nicht vorbereiten, oder aus sich selbst zu heben suchen, sonst verliert die Situation an ihrer Kraft und Wirkung.

9) Der Komiker vermeide alles Unanständige, und richte sich nie nach dem Beifalle der Unverständigen oder des gemeinen Haufens. Ich habe Schauspieler mit sehr glücklichen Anlagen für das komische Fach gekannt, welche dadurch zu den gemeinsten Possenreissern herabsanken, und für die Kunst verloren blieben.

10) Jede Uebertreibung des Komischen wird fade, und sinkt bis zur gänzlichen Wirkungslosigkeit herab.

11) Der Komiker mache durch sein Spiel sich da nicht bemerkbar, wo die Aufmerksamkeit nicht auf ihn, sondern auf seine Umgebung soll gerichtet seyn.

12) Grimassen bilden keinen Komiker, sie ermüden das Publikum, selbst das gemeine, welches anfangs dieselben mit Beifall aufnahm.

13) Der Komiker hüte sich, dieselben Späßchen, sey es in Mienen oder Geberden, in einer jeden komischen Rolle anzubringen; denn dadurch erinnert er stets an seine Individualität, und enthüllt seine Geistesarmuth. Man fühlt auf eine unangenehme Art, daß er immer derselbe Schauspieler sey.

14) Der Komiker vermeide bedächtlich, sowohl im Gange als in der Geberde, ja oft selbst im Costüme, etwas von einem andern, schon öfters dargestellten komischen Charakter zu borgen, wenn es nicht in den gegenwärtigen vollkommen paßt.

15) Die feinste Komik lege der Schauspieler in sein Mienenspiel, so wie die Art des Schminkens und des passenden Costümirens ein Hauptstudium des Komikers seyn muß.

O. Darstellung der Judenrollen.

Ein bedeutender Unterschied zeigt sich unter dem gewöhnlichen gemeinen und einem anständig feinen und gebildeten Juden.

1te Regel. Der gemeine Jude hat auch auf der Bühne gewöhnlich etwas Komisches, kann also durch Sprache und Gesten diese Gemeinheit ausdrücken; doch darf er auch selbst in diesem Gemeinen jüdische Angewohnheiten nicht übertreiben, z. B. den Ausruf: »Au wai geschrieen!«

2) Jeder Jude tritt sachte und behutsam, aber ohne allen Anstand und Haltung des Körpers, auf.

3) Der vornehmere Jude spricht stets leiser, als der gemeine, auch zeigt er weniger lebhafte Bewegung. Der gemeine Jude ist viel unsteter, und kann nie lange in einer und derselben Stellung bleiben.

4) Der gemeine Jude ist zudringlicher, auch läßt er sich nicht so leicht abweisen.

5) Jeder Jude steht mit etwas vorhängendem Oberkörper, und bei einer Verbeugung setzt er stets den einen Fuß steif und schleppend zurück.

6) Sobald von einem Handel die Sprache ist, muß man dem Juden die Begierde in Sprache und Geberden ansehen, selbst da, wo er aus Verschlagenheit seine innere Freude des Gewinnstes bergen will.

7) Auch der anständige, gebildete Jude kann und darf im Ganzen den inneren Charakter nicht verbergen.

8) Der gemeine Jude spricht schneller, auch lügt er mit mehr Frechheit dem, mit welchem er spricht, in's Gesicht, als der gebildete Jude.

9) Im Anzuge ist der gemeine Jude schmutziger, der gebildete hat aber doch auch immer etwas Schiefes an seiner Kleidnng, oft auch etwas sehr Geschmackloses und Barrokes in Farben.

10) Selten ist es der Fall auf der Bühne, daß ein Jude zu andern Juden spricht; wo es aber geschehen soll, da muß er auch ganz Jude im Tone und in allen seinen Geberden seyn.

11) Bei Vornehmen ist der Jude stets demüthig, selbst wenn der Vornehme sein Schuldner ist; der gemeine Jude ist noch eher grob.

P. Darstellung der Bedienten-Rollen.

Ehemals waren nach dem Muster Französischer Lustspieldichter die Bedienten die Hauptpersonen des Lustspieles, welche in Verbindung der Soubrette die ganze Intrique einleiteten und durchführten, wie z. B. Figgaro. Heut zu Tage sind die Bedienten noch öfters die Vertrauten und Helfershelfer ihrer Herren, besonders in Liebes-Intriquen.

1te Regel. Der gewöhnliche Bediente vergißt nie, selbst bei der Herablassung seiner Herrschaft, daß er Bedienter ist; dieser hat im Gange, im Tone und Stellung stets etwas Gehorchendes, ohne diesfals sklavische Unterthänigkeit zu bezeichnen. Er muß schnell zuvorkommend in allen seinen Bewegungen seyn.

2) Der vertraute Diener ist entweder ein ehrlicher Mensch, oder ein heimlicher Schurke. Im ersteren Falle ist er weniger behende, spricht auch langsamer, tritt auch wohl seinem Herrn ohne

Scheu etwas näher; der andere scheint zuvorkommender, und läßt seine versteckte Pfiffigkeit unter der Maske des Attachements vorleuchten.

3) Der heimliche Schurke nimmt sich bei seinem Herrn mehr Freiheit heraus, als der ehrliche Diener, und läßt nicht selten ihn seine Abhängigkeit empfinden, wenn er um die Geheimnisse des Herrn weiß.

4) Der Bediente pflegt stets den Charakter seines Herrn zu copieren; besonders ist dieses bei jungen Bedienten bei jugendlichen leichtsinnigen Herren der Fall.

5) Es gibt eine Gattung dummer Bedienter, bei welchen im Ganzen die obigen Regeln der Dümmlinge anwendbar sind.

6) Der vertraute Bediente nimmt selbst bei der Geliebten seines Herrn, so wie bei vielen ausgerichteten Bestellungen eine gewisse Frechheit an, und gebraucht sich auch wohl des Ausdrukkes: »Wir.«

7) Bediente bei Hofe müssen in allen Bewegungen schon mehr Bildung und Anstand verrathen; sie treten stets leise auf, wenn sie im Schlosse sind, bei andern Leuten suchen sie in Ton und Gang zu imponiren.

8) Kammerdiener, Leib-Laquais" sind stets ein Mitteldding zwischen kleinen Cavaliers und ersten Bedienten; sie wollen durchaus den Hofton und

feine Sitten und Sprache copieren, aber nicht selten blickt doch der Mensch gemeiner Erziehung durch.

Q. Darstellung gemeiner bürgerlicher Rollen.

Handwerker und derlei Charaktere müssen mit jener Eigenthümlichkeit im äußeren Benehmen dargestellt werden, welche dieser Volksklasse nach dem Unterschiede ihrer Gewerbsbeschäftigung eigen zu seyn pflegt.

1te Regel. Diese Klasse Menschen geht gewöhnlich fest und grade zu; doch halten sich mit ihrem Körper jene Professionisten, welche bei ihren Arbeiten gebückt sitzen, auch im Gange stets mit dem oberen Körper gebogener als jene, welche bei ihrem Handwerke grade zu stehen pflegen.

2) Die Händebewegung dieser Menschen ist nicht geregelt, auch können sie keine schöne Hand bilden, und ihr Gang ist ohne alle Berücksichtigung auf die Stellung der Füße.

3) Indessen bedenke der Schauspieler in solchen Rollen doch immer, daß heut zu Tage auch der gemeine Mann nicht mehr ganz roh und ungeschliffen sey, und er wohl weiß, in wie ferne er den Anstand gegen Höhere nicht aus den Augen verlieren darf. Vor Allem hüte er sich, nicht schmutzig oder rusig zu erscheinen.

4) Sehr zu empfehlen ist es, wenn der Schauspieler in bedeutenden Rollen dieser Art sich vorher in den Werkstätten solcher Handwerker von ihren Eigenthümlichkeiten zu unterrichten sucht.

K. Darstellung der Bauernrollen.

Junge Bauernbursche sind entweder Liebhaber oder Dümmlinge. Der Liebhaber vom Lande ist ganz natürlich, und tritt also in die Regeln von den Naturburschen, so wie der Dümmling in die unter dieser Rubrik angegebenen Regeln. Der gesetzte Landmann, als Vater, Pächter u. s. w., hat, wenn er nicht komisch gezeichnet ist, folgendes zu beobachten:

1) Daß er zwar fest, aber stets etwas vorgebeugt gehe.
2) Daß er die Hände grade herunterhängen lasse, oder sie an seinen Hut, Stock u. s. w. lege, überhaupt aber wenige und starke Bewegungen mache.
3) Daß er stets Denjenigen grade ansehe, mit dem er spricht.
4) Der Landmann hat gewöhnlich ein gesundes, frisches Aussehen, und der Schauspieler hüte sich, durch schmutzige Kleidung oder ein strupichtes Haar oder vollends durch ein allzu röthliches Gesicht den Charakter des Landmannes im Aeußeren zu entstellen.

5) Auch der vom Felde kommende Landmann habe nie Schmutz an Schuhen und Stiefeln oder an den Händen, selbst nicht, wenn vom schlechten Wege und Wetter die Rede seyn sollte. Im Ganzen hat bei ihm in seinen Bewegungen die Natur den Vorzug vor der Kunst.

III. Mimik.

Mimik, die Kunst des Ausdrucks durch Geberde, begreift im weiten Verstande auch jede Geberdensprache in sich; sie ist allen Menschen, selbst im rohen Stande der Natur, eigen, in so fern sich die menschlichen Empfindungen durch Geberden ausdrücken lassen. Sie ist in dem Darstellungsmittel enthalten, welches der menschliche Körper selbst in seinen durch Willkühr hervorzubringenden und unmittelbar erscheinenden Zuständen besitzt. Sie gehört demnach zu den darstellenden Künsten, und man kann sie in diesem weiten Sinne Schauspielkunst nennen. Nur in so fern der Künstler im Stande ist, diese Geberden, wie sie sich in der Natur zu zeigen pflegen, bei der Darstellung durch Kunst nachzumachen, nur in so fern kann er auf den Namen eines Mimen Anspruch machen. Daß diese Nachahmung stets mit Bewußtseyn verbunden sey, versteht sich von selbst.

Mimik im engeren Sinne nennt man das Mienenspiel, und begreift darunter jene Bezeichnung des Ausdrucks der Empfindungen, welche sich im Gesicht mittelst der Miene äußern. Wenn gleich die ganze Lehre des Ausdrucks den Alten unter dem Namen Hypocritik bekannt war, und in diesem Sinne sowohl die Declamation als die Pantomime begriffen waren, so widmeten sie der Mimik besonders ein eigenes Studium. Da die Empfindungen des Menschen sich von Natur aus schon, auch ohne Worte und Geberden, durch Gesichtszüge ausdrücken lassen, und auch die leisesten Empfindungen des Gefallens und Mißfallens sich schon im Gesichte zeigen, selbst wenn wir sonst keine körperliche Bewegung vornehmen, so folgt, daß die Mimik die Seele des Ausdrucks, und also ein wichtiger Theil der Lehre vom Ausdrucke und des Studiums eines Schauspielers ausmache. Dieser Ausdruck durch Mienen zeigt sich durch das Auge, durch die Stirne und durch den Mund der Menschen, je nachdem einer dieser Gesichtstheile für sich, oder in natürlicher Verbindung mit den andern Gesichtstheilen diesen Ausdruck hervorbringt. Psychologie und Empyrik sind die Hilfswissenschaften beim Studium der Mimik. Die Ausübung, oder vielmehr die richtige Anwendung der Mimik ist für den Schauspieler nicht so schwierig, als man glaubt, wenn er bei richtigem organischen

Bau seines Gesichtes sich seiner reinen Empfindung, welche ihm die Situation seiner Rolle angibt, zwanglos überläßt. Dazu wird jedoch erfodert, daß der Schauspieler sich auch in jene Lage und Seelenstimmung zu versetzen wisse, welche der Dichter angegeben oder vorausgesetzt hat. Nichts ist für den Zuschauer trauriger, als den Schauspieler ohne Ausdruck seines Gesichts auf der Bühne stehen zu sehen. Eine organisch-gute Gesichtsbildung hat vor der andern oft eine vorzügliche Kraft, schnell einen richtigen Ausdruck des Gefühles hervorzubringen; doch kann der Schauspieler hier vieles durch fleißige Uebung und kunstvolles Studium ergänzen, was die Natur ihm versagt hat. Bei solchen Uebungen, welche wohl öfters vor einem Spiegel gehalten werden, hüte sich der Schauspieler vor aller Grimasse. Die Harmonie der Gesichtszüge im Ausdrucke gibt sich von selbst, sobald bei richtigem innerem Gefühle des Schauspielers nur Ein Gesichtstheil sich richtig bildet. Hinsichtlich seines Mienenspiels beachte der Schauspieler im Allgemeinen folgende Regeln:

1) Das Auge ist der sprechendste Theil des menschlichen Körpers, und schon die Natur scheint oft die ganze Charakteristik des Menschen in diesen kleinen Theil gelegt zu haben. Ein sprechendes, gut geformtes Auge ist daher dem Schauspieler sehr vieles werth.

15) Eine gefurchte Stirn bei einem lächelnden Munde ist nur in dem einzigen Falle natürlich, wenn man bei einer trüben inneren Stimmung gezwungen lacht.

16) Ein von Natur gänzlich unregelmäßiges Gesicht, dessen Augen, Stirn und Mund von Natur aus eine einander widerstrebende Bildung haben, sind für die Bühne höchstens zu ganz abschreckend bösartigen Charakteren passend.

17) Das matte, nichtssagende Auge ist auf einen Fleck, aber ohne alle Anstrengung, geheftet.

18) Sobald eine Anstrengung des Auges sichtbar ist, bezeichnet es ein ernstes Nachdenken.

19) Jeder Blick zum Himmel muß nur das innere Auge emporheben, ohne daß dabei die Stirn mit in die Höhe gezogen werde.

20) Bei manchem Lächeln des Mundes bleibt das Auge zwar unbewegt, doch wird dieser lächelnde Mund von selbst schon ein freundliches Auge bilden.

21) Der Hohn zeigt sich in einem zusammengezogenen Auge und einem kleinen Nasenrümpfen.

22) Das Auge des Komikers hängt von der Individualität seiner Komik ab.

23) Tiefer Schmerz hat stets ein mehr mattes Auge, einen zusammengepreßten Mund und tiefe Stirn.

24) Die Schadenfreude blinzelt, und hat das eine Auge mehr als das andere geschlossen.

25) Der Frohsinn hat ein offenes Auge, ohne dabei den Mund zu bewegen.

26) Der offene Mund muß stets mit einem in die Höhe gezogenen Augendeckel begleitet seyn.

27) Es ist eine sichere Bemerkung, daß die Bewegung des Mundes mehr Einfluß, als die des Auges hat.

28) Der Schauspieler muß seine Mimik mehr dadurch ausdrücken, daß er den unteren Theil seines Gesichtes beherrscht, weil das Auge allein auf die entfernteren Zuschauer nicht so einwirken kann.

29) Er hüte sich, Thränen durch ein Zusammenpressen der Augennerven hervor zu locken; denn dadurch entsteht eine widrige Verzerrung des Gesichtes.

Den wißbegierigen jungen Schauspieler verweise ich zum weiteren Nachstudieren der Ausdruckslehre überhaupt auf Engels Ideen der Mimik, Berlin 1785, und Seckendorfs Vorlesungen über Declamation und Mimik, Braunschweig 1816.

IV. Von Stellungen im Ganzen, Attitüden und Gruppirungen des Schauspielers.

1te Regel. Auf der Bühne muß so wie das Einzelne, also auch das Ganze in seinen Theilen

und in der Zusammenstellung ein Bild ausmachen. Jedes Gemälde hat in seinen Figuren, so wie in seinem ganzen Zusammenhange, Licht und Schatten.

2) Die Charaktere eines Schauspiels in ihren Verhältnissen zu einander machen eben so Licht- und Schattenseiten, und es ist die Kunst des Schauspielers, dazu beizutragen, dieselben wirkend dem Auge des Publikums vorzuführen.

3) Die Stellung des Schauspielers muß stets nach dem Publikum bemessen werden, und nie darf er diesem den Rücken in einer Stellung weder ganz noch zur Hälfte zeigen.

4) Seine Stellung muß immer und durchgehends dem Charakter der Rolle gemäß gehalten werden.

5) Keine Stellung im Vordergrunde darf eine andere im Hintergrunde der Bühne verdecken.

6) Keine Stellung darf im Widerspruche mit den Ausdrücken und Handlungen des Augenblickes stehen.

7) Stellungen in stummen Scenen müssen doch verhältnißmäßig ein Gepräge des Ausdruckes, so wie ihn die Scene erfodert, haben.

8) Attitüde unterscheidet sich von der einfachen Stellung darin, daß sie mit besonderer Anstrengung des Körpers bewegungslos, wenigstens einige Momente lang, angehalten wird; oft auch

selbst ohne Sprache, wie dieses in Pantomimen der Fall ist.

9) Eine Gruppe ist die Zusammenstellung mehrerer Personen zu einem Bilde, welche gewöhnlich beim Schlusse des Stückes oder eines Aktes statt findet.

10) Attitüden müssen dem Moment anpassen, Gruppirungen aber dem Charakter der ganzen Scene.

11) Bei jeder Gruppe ist es Hauptsache, daß der Mittelpunkt derselben höher, als die Seiten, ins Auge fallen; ferner, daß die beiden Seiten einander gleich, also auf der einen, wo möglich, so viele Personen als auf der andern seyn.

12) Bei Gruppirungen darf kein Glied derselben das andere verstellen oder dem Auge des Zuschauers entziehen.

13) Jede Gruppe muß zwanglos seyn, auch darf sie nicht zu gedrängt an einander stehen.

14) Eine Gruppe muß sich natürlich und nicht auf eine gesuchte Art bilden, daher der Schauspieler schon vor dem Eintritte des Momentes sich unbemerkt dazu stellen muß.

15) Eine knieende Stellung in einer Gruppe muß entweder in dem Mittelpunkte derselben, oder an einer der beiden Seiten, nie aber zwischen einer Seite und dem Mittelpunkte statt finden.

16) Wenn in einer Gruppe ein Kind in die Höhe oder auf einen Arm gehoben wird, so muß dasselbe nicht höher als um den Kopf über die Höhe der Gruppe hervorragen.

17) In Gruppirungen vieler Personen, z. B. bei Huldigungs-Scenen, muß stets ein halber Zirkel gebildet werden, wobei die kleineren Personen, wo möglich, in den Vordergrund, die größeren in den Hintergrund kommen.

18) Bei mehreren Gruppen, welche zugleich auf der Bühne stehen, müssen sie alle gleich und in verhältnißmäßigen Zwischenräumen gestellt seyn.

19) Alle Gruppirungen, welche zugleich auf der Bühne stehen, müssen ein Verhältniß zu einander haben, und zusammen ein Bild ausmachen; damit Licht und Schatten in plastischer Hinsicht gleich vertheilt sind.

V. Vom Costüme und Schminken des Schauspielers.

1te Regel. Das Costüm muß nothwendig jene Täuschung unterstützen, in welche der Schauspieler das Publikum versetzen will; daher muß es dem Charakter der Geschichte, der Zeit und der charakteristischen und persönlichen Individualität anpassend seyn.

Anhang.

Gedanken über den gegenwärtigen Verfall der Provinzial-Schaubühnen in Deutschland, und deren zu bewirkenden Fortbestand.

Da das Theater in unsern Tagen ein Bedürfniß beinahe aller gebildeten Stände geworden ist, so muß die Bemerkung desto auffallender seyn, daß, ohnerachtet dieser vorherrschenden Neigung, so viele Provinzial-Bühnen sich nach und nach auflösen, und die oft zurückbleibende Schuldenlast, oder, im ehrlichsten Falle, der Ruin des Unternehmers, die Unmöglichkeit ihres längeren soliden Bestandes beurkunden. Das Sonderbarste bei der Sache ist, daß jedes Publikum der Provinzial-Städte ein Theater zu haben wünscht, und dabei doch selbst die Unmöglichkeit dessen Bestandes eingesteht.

Die Ursachen dieses allgemein jetzt wahrgenommenen Verfalls unserer Provinzial-Bühnen sind folgende:

1) Die gegenwärtigen Zeitverhältnisse, deren günstige Verbesserung sich in so mancher Beziehung nicht bestimmen läßt, machen es sowohl dem einzelnen Staatsbürger, als auch dem Staate selbst unmöglich, bedeutende und anhaltend ständige Ausgaben auf das Theater zu verwenden, welches ohnehin mit jedem Tage sich mehr von seinem frü-

heren großen Zwecke sittlicher Veredlung der Menschen entfernt, und nur als ein Institut des geselligen Zeitvertreibs sich darzustellen fortfährt.

2) Beinahe alle gebildete Stände sind so weit in ihren Begriffen, Kenntnissen und Anfoderungen an die Kunst vorgerückt, daß es dem Unternehmer einer Provinzial-Bühne bei schwachen Mitteln unmöglich wird, sein Publikum anhaltend zu befriedigen.

3) Besonders tragen die Anfoderungen an die Opern, welche jetzt so allgemein herrschend sind, das Meiste bei, daß Provinzial-Directoren, welche nicht im Stande sind, bei den so sehr herabgesetzten Abonnements-Preisen ein Opern-Personal zu erhalten, zu Grunde gehen müssen.

4) Da das Theater jetzt durchaus nur als ein die Zeit und Langeweile kürzendes Vergnügen angesehen wird, so folgt, daß jedes Städtchen sich nur in den langweilenden Wintermonaten ein Theater wünscht; bei dem Schlage der ersten Lerche aber kein Mensch, nach gesättigtem Genusse im Winter, sich entschließen will, einen Fuß in Thaliens Tempel zu setzen, und so ganz theilnehmungslos an dem Schicksale der zur Auswanderung genöthigten Schauspieler, diese dem äußersten Mangel Preis gibt; bei dem ersten Herbstnebel aber aus voller Kehle nach dem Besitze eines Theaters schreit.

5) Die allenthalben so herabgesetzten Preise, besonders die Anfoderungen gewisser Stände auf ein

noch mehr als gewöhnlich erniedrigtes Abonnements, die eingeführten Dutzend-Billets, und endlich die so ganz unverhältnißmäßig an manchen Orten bestehenden großen Abgaben und Local-Unkosten, machen jede Hoffnung schwinden, daß unsere Provinzial-Bühnen unter den bisher obwaltenden Verhältnissen sich zu einer soliden Existenz erheben werden.

Da nun aber das Theater stets doch eine Lieblingsunterhaltung gebildeter Menschen, und sonach auch ein der Aufmerksamkeit der Staatspolizey würdiger Gegenstand ist, so fragt es sich: wie können Provinzial-Bühnen, obige angeführte Hindernisse beachtend, für die Folge bestehen? Sollte hier vordersamst nicht der ganz gemeine Grundsatz anwendbar seyn, daß es besser ist, eine Sache unter gewissen nöthigen Beschränkungen auf kurze Zeit gut, als ohne jene Bedingnisse eine lange Zeit hindurch schlecht und ungenießbar zu besitzen?

Bei der Anwendung dieses Satzes auf die Bühnen dürfte das Resultat nicht zweifelhaft seyn, wenn anders das Publikum nur vorerst von der Nothwendigkeit solcher Bedingnisse überzeugt, die Hand zur Ausführung der diesfalls nöthigen Maaßregeln bieten wollte. Um dem gebildeten Publikum einer jeden Provinzial-Stadt eines Landes den Genuß eines guten Theaters in verhältnißmäßigen Zeitfristen zu verschaffen, dürften folgende Einrichtungen die zweckmäßigsten und leicht ausführbarsten seyn.

a) In jedem Staate Deutschlands, nach dessen gegenwärtiger Verfassung, sollten von Seiten der höchsten Regierung, neben dem einen bestehenden Hof- oder Residenz-Theater, verhältnißmäßig nach der Größe des Staates, nur einige privilegirte Provinzial-Theater geduldet werden, deren Unternehmer vordersamst, hinsichtlich ihrer Solidität, Rechtlichkeit und nöthigen Kenntniß der Geschäftsführung, von der Hoftheater-Commission oder Intendençe geprüft, und mittelst vorgelegter authentischer Attestate, als würdig anerkannt werden.

b) Solche Privilegien müßten auf eine Dauer wenigstens von 10 Jahren ausgestellt seyn, um die Unternehmer hinsichtlich ihres zu erwerbenden Vortheils, und selbst zur Begründung einer größeren Vollkommenheit ihrer Bühne zu sichern, und so sie in den Stand zu setzen, guten Schauspielern eine Existenz, doch wenigstens von 10 Jahren, sichern zu können.

c) Diesen privilegirten Directoren der Provinz jedes Staates müßte von Seiten der Regierung, nach dem Verhältnisse größerer und kleinerer Provinzial-Städte, ein Ciclus vorgeschrieben werden, nach welchem sie jährlich diese Städte auf eine nach der Volkszahl und dem herrschenden Wohlstande derselben berechnete Zeitfrist, mit ihrer Gesellschaft besuchen, und dessen Abänderung, so wie die Verlängerung der einmal festgesetzten monatlichen Spiel-

zeit weder ihrer Willkühr, noch selbst dem Wunsche des Publikums, noch der Bestimmung des städtischen Magistrats, überlassen bliebe.

d) Einem jeden dieser einmal privilegirten Provinzial-Directoren könnte aus der Staats- oder aus der Hoftheater-Casse ein verhältnißmäßig kleiner Vorschuß zur Anschaffung eines beweglichen Theaters verabfolgt werden, um solches in jenen Provinzial-Städten, welche kein erbautes Theater besitzen, an einem freien passenden Locale während der Spielzeit aufzuschlagen. Dieser Vorschuß von einigen hundert Thalern müßte durch verhältnißmäßige Abzüge von den Einnahmen gedeckt werden, für deren richtigen Ertrag der Magistrat der betreffenden Stadt zu haften hat. Diese Mobilie-Bühnen selbst bleiben ein Eigenthum der Provinz, und können durch kleine Beiträge von den Einnahmen für die Folge stets in gutem Stande erhalten werden.

e) Allen Magistraten bliebe schärfstens untersagt, irgend einer Schauspielergesellschaft eine Concession zu ertheilen, so, daß der einmal privilegirte Unternehmer eines Ciclus in der ihm bestimmten Spielzeit stets ein noch ungesättigtes und schaulustiges Publikum in dieser Provinzial-Stadt vorfände.

f) Selbst diesen einmal privilegirten Directoren ist es nicht verstattet, ihr Privilegium zu verkaufen, zu vermiethen, oder noch weniger solches in

den Wintermonaten an jenen Orten, welche ihr Ciclus nicht im Winter bestimmt haben, an andere Directionen zu überlassen.

g) Jeder dieser privilegirten Unternehmer ist an jedem in seinem Ciclus bestimmten Orte für die Excessen und Schulden seiner Gesellschaft haftend, so wie ihm unter strenger Ahndung aufgegeben wird, sittenlose Menschen sogleich von seiner Gesellschaft zu entfernen, und für deren Annahme alle Bühnen des Staates durch öffentliche Nachricht zu warnen.

h) Zu einiger Erleichterung dieser Unternehmer und in Betracht der Ermanglung jeder anderweitigen baaren Unterstützung von Seiten der Staats-Cassen, müssen

1) die garnisonirenden Offiziere in jeder dem Ciclus einverleibten Provinzial-Stadt gehalten seyn, während der dem Theater bestimmten Aufenthaltszeit sich zu dem halben Entré-Preis zu abonniren;

2) müssen während der dem Aufenthalte des Theaters bestimmten Zeit in diesen Provinzial-Städten, Bälle, Conzerte und Liebhaber-Theater öffentlich untersagt seyn. Trifft die Aufenthaltszeit des Theaters die Carnevals-Monate, so muß der Theater-Director von dem Unternehmer der Bälle entschädigt werden.

i) Die in ihrer Kunst sowohl, als auch in ihrer Sittlichkeit sich durch mehrere Jahre bei einer solchen Provinzial-Bühne auszeichnende Mitglieder, haben gegründete Ansprüche auf eine decretmäßige Anstellung bei dem Hoftheater des Staates, und jeder Director ist diesfalls verpflichtet, alljährlich der Hoftheater-Comité eine unparteiische Fähigkeits- und Conduit-Liste seines Personals unter eigener Verantwortlichkeit einzusenden.

k) Für die Ertheilung eines solchen zehnjährigen Privilegiums könnte eine mäßige Lösungs-Taxe erhoben werden, welche, nebst einer jedes Jahr von jedem Director zu gebenden Winter-Benefice, nach und nach einen Fond zur Unterstützung unglücklicher Provinzial-Schauspieler, nach diesfalls von höherer Stelle zu bestimmenden Regeln, bilden könnte.

l) Jedem privilegirten Director müßte nöthigen Falls alle Hilfe gegen fremdartige Anfoderungen, oder etwaige von den Magistraten gemachten Beeinträchtigungen seines Privilegiums Hilfe geleistet, er selbst aber auf den Fall seines Privilegiums verlustig erklärt werden, wenn er zu wiederholten Malen, ohne eingeholte höchste Genehmigung, den ihm vorgeschriebenen Ciclus abgeändert hätte.

m) Jeder privilegirte Provinzial-Director ist frei von allen andern Abgaben und bürgerlichen Lasten; eine Vorstellung zum Besten der Armen an jedem Orte ausgenommen und einer Wintereinnahme

zu dem oben angeführten Unterhaltungszwecke, hat er an keine Casse das Geringste zu entrichten.

n) Die Bestimmuug des Ciclus, so wie die für jede Stadt bestimmte Aufenthaltszeit des Theaters, müssen von Seiten der Regierungen, nach vorher eingeholten gutächtlichen Berichten der städtischen Magistrate, genau bemessen und eingerichtet werden. Städtchen, deren Volkszahl sich nicht über 2000 steht, können in der Regel auf keinen Genuß eines Theaters jährlich rechnen; auch muß in der Bestimmung des Ciclus vorzüglich darauf Rücksicht genommen werden, daß die von dem Unternehmer zu machenden Reisen seiner Gesellschaft durch die möglichste Nähe der Orte der Lage nach erleichtert werden.

o) Keine obrigkeitliche Person einer Stadt, der erste Polizeibeamte ausgenommen, darf freies Entré vom Director annehmen, noch weniger fodern.

p) Endlich steht es dem Director frei, in den Sommermonaten, mit Erhaltung seiner besten Mitglieder, seine Gesellschaft zu beschränken; doch muß sein Schauspiel stets gut und vollständig seyn.

So wenig zu bezweifeln ist, daß bei diesen getroffenen Einrichtungen ein gutes Provinzial-Theater vortheilhaft bestehe, so ist auch der daraus für den Staat, für den Unternehmer, für den Schauspieler und für die Kunst selbst entspringende Vortheil, unleugbar.

In so fern die Bühne als eine angenehme und sittlich-beschäftigende Unterhaltung das Volk von so mancher zwecklosen politischen Kannengießerei abzieht, und dem Staate daran gelegen seyn muß, den Volksgeist so wie die Sitten, selbst im Genusse der öffentlichen Vergnügungen, zu leiten und zu veredeln, in so fern muß und wird der Bestand solcher gut organisirten Provinzial-Bühnen ersprießliche Folgen für den Staat haben. Durch die auf solche Weise nothwendig erfolgte Verminderung der herumziehenden Schauspieler wird auch so manches Individuum dem Staate zu einer nützlicheren Verwendung zurückgegeben, und das Theater der Residenz gewinnt durch das aufgeregte Streben der Provinzial-Schauspieler eine weit minder kostspielige Auswahl an guten Subjecten.

Die Schauspiel-Unternehmer können bei dieser Einrichtung auf eine gesicherte Existenz ihres durch eine zweckmäßige Oekonomie geleiteten Theaters viele Jahre lang rechnen, und bei mäßiger Ergiebigkeit sich ein sorgenfreies Alter versprechen. Sie können, indem sie mit guten Subjecten Contracte auf mehrere Jahre abschließen, auch auf bessere Talente und gesittetere Menschen zählen, und werden, da man sie in den Städten ihres Ciclus nach und nach als heimisch betrachtet, einen größeren Credit und eine höhere bürgerliche Achtung gewinnen.

Der Schauspieler, welcher jetzt so oft nach schnell verflossenen Wintermonaten den Wanderstab hilflos ergreifen muß, kann eher beruhigt sich sorgenfreier seiner Kunst widmen, und wird, wenn er anders sich darnach beträgt, gleichsam als Bürger angesehen, jedem bürgerlichen Verhältnisse näher gebracht, und lebt sodann angenehmer und ehrenvoller.

Die Kunst selbst gewinnt, indem alsdann der Schauspieler nicht mehr sie so oft handwerksmäßig zu behandeln genöthiget ist, und durch die nothwendig entstandene Verminderung der Schauspielgesellen sie nicht so leicht Gefahr läuft, unter den Händen wissenschaft- und talentloser Menschen entstellt und gemißhandelt zu werden.

Unter gewissen, auf Local-Verhältnisse beruhenden Modificationen dürften diese angeführten Ideen zur Erhaltung guter Provinzial-Bühnen in allen Deutschen Staaten anwendbar seyn.